الحداثة في الفن .. العربي المعاصر..!!

■ د. عفيف البهنسي*

بداية الفن الجديد

بدت مظاهر الفن الجديد في البلاد العربية نتيجة تقاطع العلاقات مع الشمال ، فلقد كانت ظاهرة التقاطع الأولى تكمن في ظهور الواقعية التي لجأ إليها المستشرقون الذين زاروا البلاد العربية، على رأسهم دولاكروا، ونقلوا مظاهر الحياة الاجتماعية والتقاليد بأسلوب تقريري لفت أنظار النخبة الثقافية إلى أهمية هذا التصوير الحاذق، الذي نقل مشاهد مألوفة من الجمهور ، ارتفعت إلى مصاف التكريم التشكيلي في المعارض التي رعاها الخديوي وشجع على اقتنائها بأسعار عالية.

ظهر الفن التشكيلي في مصر ، بتأثير الثقافة الانفتاحية على الغرب، التي ابتدأت منذ الحملة الفرنسية (1798-1800) وما يرافقها من علماء ورسامين وأدباء، استقر بعضهم في مصر بعد فشل الحملة.

وعندما قام محمد محمود خليل راعي الفن باقتناء أعمال انطباعية وتعبيرية وإنشاء متحف للفن الحديث العالمي ، وقامت مدرسة الفنون في القاهرة منذ عام 1908 بإدارة فرنسية، تبين أن للصورة حقاً بالتمظهر بأساليب تختلف عن الواقع، فكان الفن الحديث اتجاهاً مفاجئاً ولكنه شديد القبول من رواد الحركة الفنية في مصر وفي باقي البلاد العربية، لبنان والجزائر والعراق وسورية. وبعد إنشاء كليات الفنون في العواصم العربية، بدأت بالانتشار مذاهب الحداثة الفنية التي تلقفها بسرعة الفنانون العرب، دون المرور بإرهاصات هذه المدارس،بل كانت قفزة سريعة تجاوزت الانطباعية والتعبيرية إلى التجريدية، دونما المرور بالمستقبلية أو الدادائية التي بقيت غائبة عن خيال الفنان العربي.

لقد انتشرت التجريدية في المحترفات الفنية ليس بصفتها ممثلاً للحداثة فقط، بل بوصفها أيضاً ربطاً مباشراً بين الحداثة والأصالة .

رافق الاحتلال الأوربي على البلاد العربية غزو ثقافي شامل ، أفسح في المجال إلى تلاقح الثقافات بشكل مباشر، بعد أن كانت الرحلات التي قام بها رواد النهضة إلى الشمال، وما كتبوه عنها استشرافاً غير مباشر لثقافة مختلفة عن الثقافة العربية .

هكذا ظهرت مؤثرات الثقافة الأوربية متباينة، على الرغم من التحفظات التي كانت تفرضها كرامة الهوية العربية، ولعل الفن التشكيلي كان من أبرز أشكال الثقافة الأوربية نفاذاً، على الرغم من اختلاف مفهومه عن تقاليد الفن العربي الإسلامي الذي كان سائداً.

معاصرة الفن العالمي

* مؤرخ للفن العربي، والمدير العام للمتاحف والآثار سابقاً.

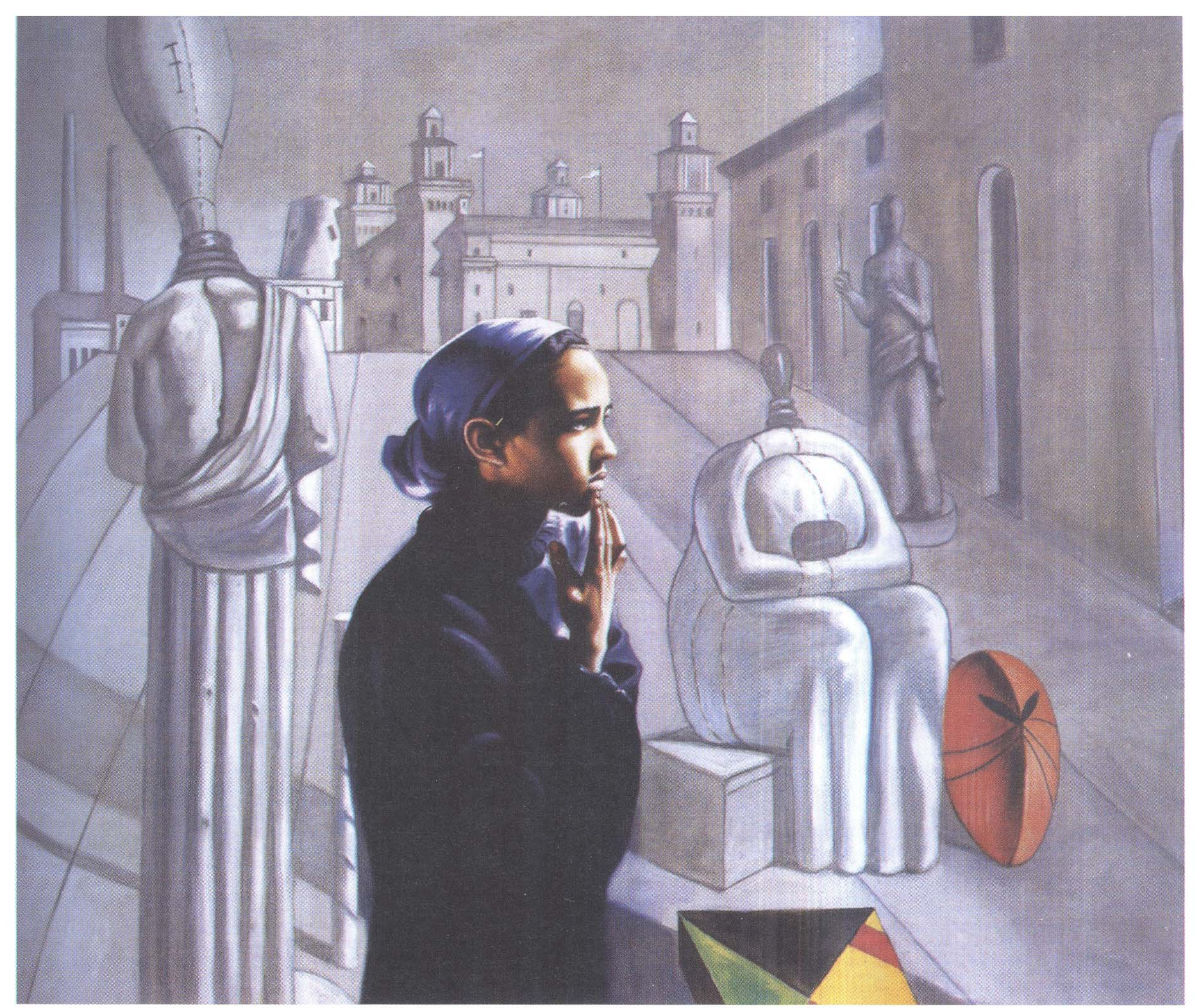


فاتح المدرس 1969 *زيت على قماش* 100×100.

ابتدأ الفن التشكيلي العربي بمرحلة معاصرة الفن الأوربي من حيث جماليته التشبيهية، ومن حيث مدارسه الانقلابية على الشكل، والتي ظهرت خلال القرن التاسع عشر. ويجب القول إن تجارب المعاصرة كانت متشابهة ولكنها لم تكن متناسقة بين فناني الدول العربية .

لقد ظهر الفن الجديد في زمن متقارب في البلاد العربية تبعاً للتحول التربوي العربي الذي قاده الإصلاحيون، من ساسة ومفكرين، واستقر هذا الفن متطوراً باتجاه الحداثة التي ابتدعتها أوربا، فكراً وأدباً وفناً وعمارة، وكان لا بد لهذه الحداثة من الانتشار عالمياً بتواتر مختلف، وبدت واضحة في تيارات الفن العربي.

أما تجارب الحداثة فكانت أكثر تناسقاً بعد أن تقارب



علي حسون. ربات الإلهام المقلقة، هيومان 12، 2006 زيت على قماش.

التشكيليون وتلاقت اتجاهاتهم بسبب اطلاعهم مباشرة على تطورات الفن العالمي إبان وجودهم في أروبا كموفدين لدراسة الفن في المعاهد المعروفة، وفي المشاركات التي تمت في المعارض المشتركة أو في البيناليات التي استوعبت لقاءاتهم وحواراتهم، ونشرت أخبارهم ونشاطاتهم. ولقد قدم النقاد أبحاثهم التي وطدت التعارف العميق بين الأساليب والاتجاهات، وحددت أوجه التوحد والتلاقي، لتكوين فن عربي حديث، ذي شخصية متميزة، محاولة إنقاذ الحداثة الفنية من العدمية.

تيارات الحداثة في الدول العربية

يتحدث المؤرخون عن رواد الحركة الفنية في مصر، من الخريجين الأوائل من مدرسة الفنون الجميلة التي أنشئت في العام 1908، وهم محمد حسن وراغب عياد ويوسف كامل ومحمود حسني ومحمود مختار النحات وغيرهم، ولكن رواد الإسكندرية تكونوا فنياً خارج حدود الأكاديمية وعلى رأسهم محمود سعيد ومحمد ناجي.

كان أسلوب رائدي الفن في الإسكندرية خارجاً عن القواعد الأكاديمية، مما جعلهما رواد الحداثة، محتفظاً كل فنان بأسلوبه المتميز وبمواضيعه الطريفة، فكان سعيد ميالاً إلى تصوير حياة الناس في الريف بينما كان ناجي مولعاً بتصوير المواضيع الغريبة عن البيئة المصرية، وكلاهما كان تعبيرياً اختزالياً، بدا اللون عند الأول واضحاً وقاسياً، بينما بدا عند ناجي شفافاً



مصطفى فروخ منظر عام 1940 زيت على قماش 55×65

ضبابياً. وفي القاهرة يبدو راغب عياد رائد الحداثة . كان الفن الشعبي في العراق سائداً قبل الفن الجديد، وكان الفن الفطري أسلوب الهواة والموهوبين .ومن أبرز الرواد العراقيين كان عبد القادر رسام الذي برز كفنان معلم اهتم بالمشاهد الطبيعية.أما فائق حسن فكان الفنان المبدع والأستاذ المعلم الذي ألم بالواقعية بمهارة عالية، وسار باتجاه الحداثة بثقة العارف .

وإذا كان علينا أن نتحدث عن النحات والرسام جواد سليم في هذه المرحلة المعاصرة، فإننا نراه قد انتقل إلى عالم الحداثة الفنية، دون أن يتخلى عن تأثير التراث العراقي وبخاصة في عمله النحتي الرائع " الحرية والثورة "، إلى جانب أعماله التصويرية الحداثوية.

أما إسماعيل الشيخلي فلقد اختار مساراً فنياً اعتمد فيه على المحور العمودي، على أساس رومانسي لا واقعي، ومن أعلام النحت العراقي خالد الرحال ويمتاز أسلوبه بتفضيل القيم الفنية على القيم الواقعية، ومن أبرز المصورات العراقيات سعاد العطار. ويمثل شاكر حسن آل سعيد البعد الواحد وعدمية التشكيل. وما زال ضياء عزاوي يقتحم الحداثة في لوحة عربية، ويصل صالح الجميعي إلى حدود التطرف التجريدي. ويبقى اسماعيل فتاح الترك النحات والمصور التفكيكي.

وتتشابه ملامح المعاصرة في أعمال الفنانين العرب، وهكذا نرى بداية الفن الجديد في سورية، وقد اعتمدت على



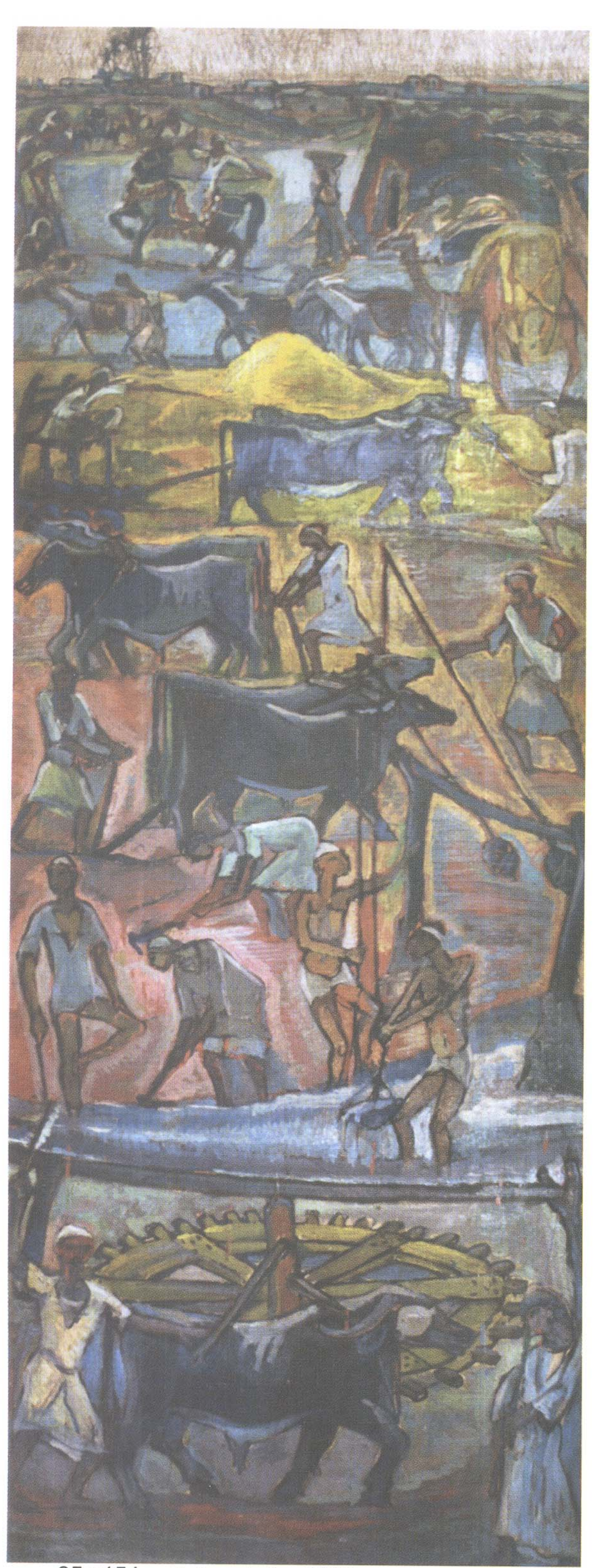
لؤي كيالي منظر عام 1976 زيت على قماش 100×80سم

مبادرات الموهوبين ممن لفتوا الانتباه إلى أهمية التصوير الواقعي بمواضيعهم التاريخية والطبيعية. ولكن عودة الموفدين إلى إيطاليا والقاهرة لدراسة الفن، بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، فتحت الأبواب واسعة لإبراز الاتجاه الحداثي. وكان من أبرز الفنانين المحدثين نصير شورى ومحمود حماد وفاتح المدرس و لؤي كيالي وممدوح قشلان، وبدا تأثير الحداثوية واضحا في أعمال أدهم إسماعيل وروبير ملكي وإلياس زيات وغسان السباعي، وليلى نصير. ويعد المدرس رائد الحداثة الطفولية ، وتتجلى التعبيرية النقدية في أعمال يوسف عبد لكي، ويتحول نذير نبعة إلى التجريد الصخري ، وما زال تحدي الواقعية واضحاً في أعمال أحمد معلا وأسعد عرابي والنحات مصطفى علي. والنحات المفكر عبد الله السيد في منحوتاته الضخمة. وكان دعم النقد الفني واضحاً في تعزيز تيار الحداثة .

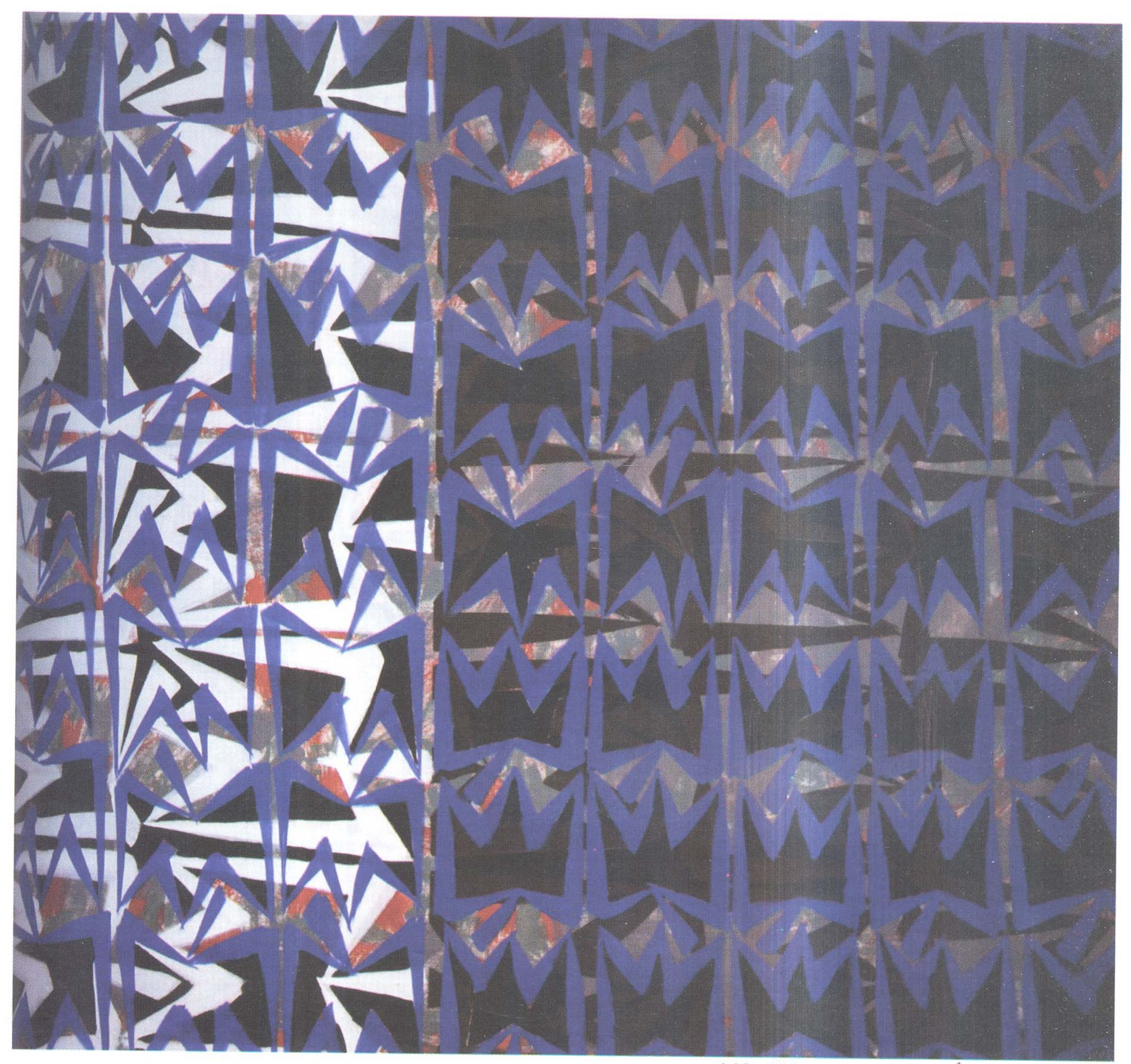
ومن رواد الفن الجديد في لبنان مصطفى فروخ مصور الطبيعة اللبنانية وقيصر جميل المعلم الفذ ابن القرية الجميلة ورائد الاغتراب، واستمر رشيد وهبي برسم الوجوه بتعبير ملّون، أما رفيق شرف فلقد برز بأسلوبه التراثي الشعبي. وتتجلى الحداثة في التضاد التشكيلي عند حسين ماضي وفي تجريديات شفيق عبود.

كان إسماعيل شموط، رائد الفن الجديد في فلسطين مع زوجته تمام الأكحل، ولقد لخص كلاهما معالم الفن الفلسطيني الذي نما تحت النكبات . وثمة مجموعة واسعة من الفنانين الفلسطينيين الذين انتشروا خارج فلسطبن حاملين لواء الحداثة مع التزام بقضية استعادة الحق والارض المحتلة .

وتشتهر في الأردن أسماء فنانين في النحت والحفر والتصوير، من أمثال مهنا الدرة الذي اتجه إلى التجريدية، بينما يتجه أحمد نعواش إلى الحفر، كما يتجه محمود طه إلى الزخارف والخط في تقنية خاصة. وانتقل كمال بلاطة إلى فن الغرافيك والطباعة، كما بدت أعمال الأميرة وجدان شفافة مبسطة، واهتم ياسر الدويك بإبراز كتل مجردة موزعة في مساحات وخلفيات تعبر عن الدمار والخراب.ومن الحداثيين سامية الزرو ،وصالح أبو شندي معتمداً على الخط واللون الوحيد. ومن أبرز النحاتين في الأردن منى السعودي في



راغب عياد العمل في الحقل 1958 زيتية على سيلوتكس 154× 85 سم



حسين ماضي 1997 أكريليك على قماش 130×140سم

منحوتاتها المجردة المبدعة.

الحداثة في دول الخليج

من الفنانين الرواد في المملكة العربية السعودية محمد سليم الذي أسس داراً للفنون وكان أول متخصص درس في فلورنسا، وعبد الحليم رضوي الذي عرض أسلوبه الحداثوي في النحت والتصوير في شواطئ جدة مع روائع النحت العالمي، وإلى جانبه عبد الله الشيخ وعالم الآلة، وطه الصبان والتجريدية اللونية .أما عبد الرحمن السليمان فلقد برز كمصور حداثي وناقد فني. وتعد منيرة الموصلي من ممثلي الاتجاه الحداثي مع يوسف تاجا

وفي الإمارات العربية المتحدة بدأت أولى المحاولات في العام 1972، ومن فناني الحداثة في الإمارات حسن محمد الشريف وتحولات التوافه، وشفيق حسين ومحمد يوسف علي، و نجاة حسن مكي و التجريد في النحت.

وفي البحرين كان عبد الكريم العريضي وإبراهيم سعد يوسف الذي انتقل إلى التجريد الحروفي مع حسين قاسم

السني، وكان راشد حسين العريضي من أوائل الحداثيين مع عباس موسوي وعبد الجبار الغضبان.

وفي سلطنة عمان اعتمدت الحداثة الفنية على نشاطات رواد الحركة الفنية. ومن أوائل هؤلاء أنور بن خميس سوميا، إلى جانبه سهير محمد فودة.

وفي قطربرز من المصورين الحداثويين سلمان إبراهيم المالكي وحسن الملا ويوسف أحمد الكور في أسلوبه الحروفي.

ومن رواد الحداثة في الكويت النحات سامي محمد وخزعل القفاص وثريا البقصمي وصبيحة بشارة وعبد الرسول سلمان وعيسى صقر، وقاسم ياسين بأسلوبه الحروفي ويعقوب دشتي.

وخلال عقد الخمسينيات انفتح الفنانون في السودان على الحداثة وكان محمد أحمد شبرين قد كوّن أسلوباً وسطاً بين الجمالية السودانية والجمالية الإسلامية، وكان إبراهيم الصلحي من مؤسسي "مدرسة الخرطوم" الحداثوية التي استعارت من التقاليد الفن الإسلامي، ثم تتحول نحو الحداثة الأوربية ومثالها أعمال صالح الذكي ورباح الغانم.

.و ظهرت الحداثة جليّة في أعمال أحمد عبد العال وعمر خيري وحسن علي أحمد المصور التجريدي وإبراهيم الصلحي رائد الفن العربي في السودان. ويعدّ أحمد محمد شبرين من أبرز الفنانين السودانيين المعاصرين إذ قاد الحركة الفنية من خلال مناصب مختلفة، ومارس الحداثوية منذ العام 1960.

الحداثة في المغرب العربي

وتعود الحركة الفنية الحداثوية في ليبيا إلى المحاولات الأولى التي قدمها علي قانا وبشير حمودة وعلي زويك وعلي عباني ممن عاصروا الاتجاهات الحاثوية.

لقد كان الفنان الجزائري محمد راسم العبقري الأول الذي ترك روائع الأعمال الفنية التي زينت الكتب والمصاحف الشريفة بأسلوب ينتمي إلى المنمنمات

ولم تلبث الحركة الفنية في الجزائر أن سارت باتجاه حديث يتمثل في أعمال أزواوي معمري وعبد الحليم هامش وهو اتجاه شعبي طفولي محور، برزت فيه الفنانة الشهيرة باية وحسن بن عبورة،

لعل رائد الحداثة في تونس الهادي التركي الذي توقف عند حدود التجريد المستمد من الزرابي التونسية.أما جلال بن عبد الله فلقد تمسك بتقاليد الفن الإسلامي من حيث تحوير الشكل وتبسيطه مستهدياً بفن المنمنمات.وبرزت صفية فرحات في أعمالها التي انطلقت من المهن الشعبية لكي تجعلها نسيجاً قماشياً هو اللوحة المؤطرة.

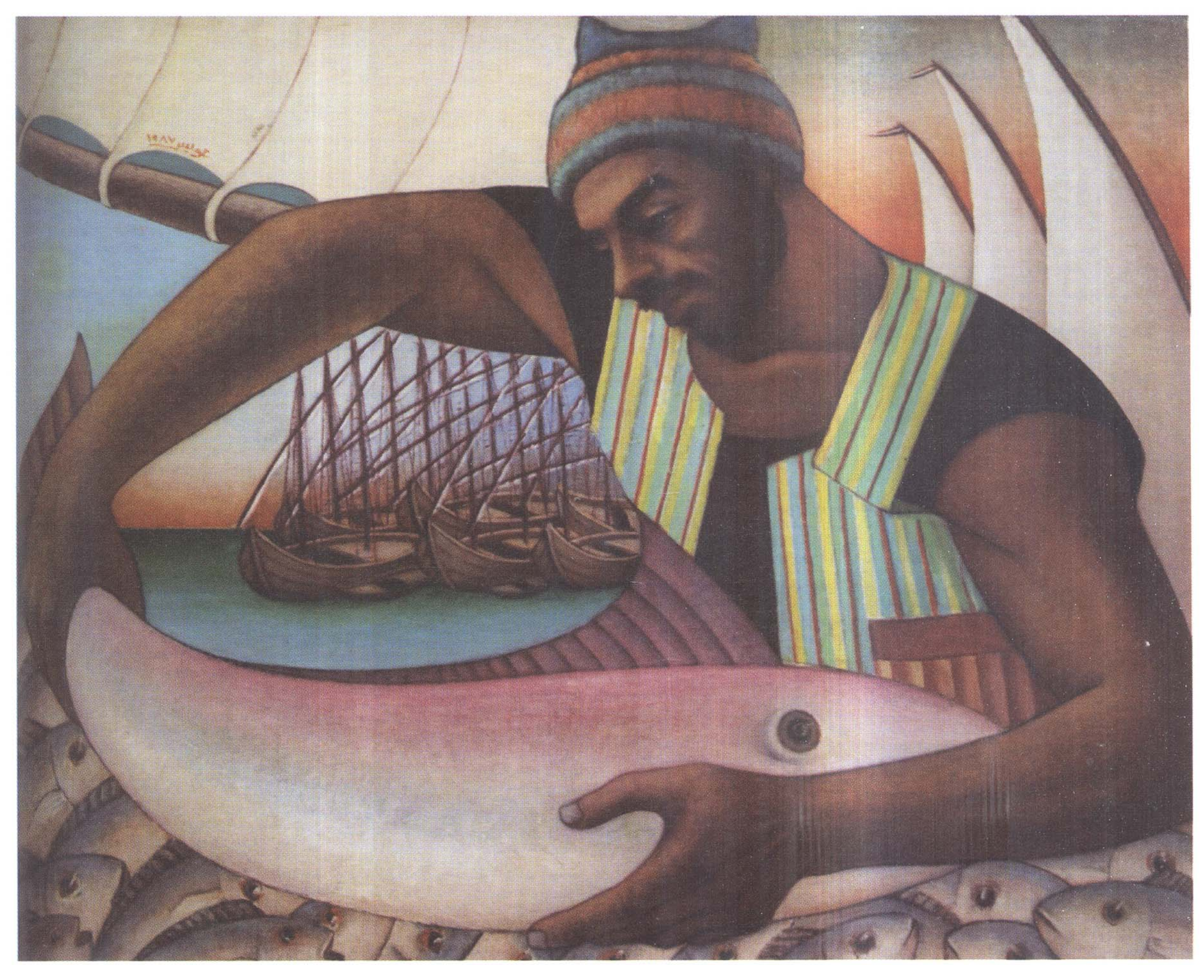
وفي مجال النحت برز الهادي السلمي في البداية كفنان ملتزم ثم لم يلبث أن انجرف نحو الحداثة بأسلوب تجريدي. وفي مجال النزعة الكتابية كان نجا مهداوي ونجيب بن الخوجة من أبرز المبدعين. ومن الحداثويين الحبيب بيده وسمير التريكي وسامي بن عامر.

يرتبط الفن التشكيلي في المغرب في ممارسة الفن الفطري كما تم في تونس والجزائر.ثم اتجه الفن في المغرب نحو الحداثة بحماس شديد، ومن أبرز المصورين الحداثويين فريد بلكاهيه وكريم بناني ومحمد قاسمي ومصطفى حافظ ومحمد مليحي المصور والنحات ومحمود حميدي وحسين طلال. أما جلالي غرباوي فلقد مارس التجريدية العفوية على نقيض أحمد شرقاوي الذي يتمثل الوشم والرسم القروي في أعماله التجريدية .

الحداثة والأصالة

أمام انحراف الحداثوية باتجاه العدمية والعبث ، تجلت رغبة الفنان ، مصوراً كان أم نحاتاً في البحث عن هوية عربية متميزة في الفن ، عن طريق العودة إلى مخلفات التراث و محاكاة ماقدمه السلف مع بعض التحوير ، وما زال الإعتماد على جماليات الخط العربي ملاذ الحداثويين سعياً وراء تأصيل الفن الحديث .

لقد كانت هذه الخطوات جادة و واعدة في مجال التأصيل ، و لكن كثيراً ما كانت هذه المحاولات سطحية ، و يعود ذلك إلى عدم الدخول إلى أعماق الصيغ الفنية والأشكال التي قدمها الفنان العربي في السابق، و إلى عدم التمكن من إكتشاف أسرارها و ألغازها و القيم الجمالية فيها . فلم يستطع أن يفسر أسباب التحوير في تطوير الأشكال الإنسانية أو الحيوانية أو الطبيعية ، و لم يستطع أن يفسر أسباب الإبداع في تنميق و تنميط الخط العربي ، أو في تجريد الأشكال و تحويلها إلى



حامد عويس، الصياد والسمكة، 1987 زيت على قماش، 80× 100سم.

عناصر هندسية أو عناصر نباتية رمزية ، لم يستطع أن يعرف لماذا خرق الفنانون قواعد المنظور البصري ، وما هي أسس هذا الخرق ، و هل كان خرقاً أم أن ثمة منظوراً مختلفاً عن المنظور البصري الرياضي كان العربي قد بنى عليه فنه التشبيهي ، كما أنه لم يعرف لماذا حاول الفنان إملاء كل فراغ في لوحته ، إن ثمة تفسيرات غريبة كان قد قدمها بعض الدارسين مما زاد في غموض المسألة و جر الفنان إلى الوقوع في عملية تقليد أو تكرار أو تحوير مفتعل لصيغ الفن العربي . وكان لا بدّ من النهوض بالبحث عن جمالية الفن العربي بتأسيس علم جمال عربي نحاول لملمة أطرافه من خلال دراسات معمقة في مفردات الفن العربي ، العمارة والرقش والترقين والخط .

الحروفية و الحداثة

عندما طرحت قضية التأصيل في الفن قام عدد من الفنانين العرب باستعمال الكتابة في التصوير، من أمثال محمد طه حسين ،ورؤوف عبد المجيد وحامد عبد الله في مصر،و سامي برهان ومحمود حماد في سورية، وجميل حمودي، وشاكر آل سعيد، وضياء عزاوي في العراق ووجيه نحلة ،ولور غريب، ورفيق شرف في لبنان، وإبراهيم الصلحي، وشبرين في السودان وتوفيق عبد العال في فلسطين.

ليس سهلاً تحديد رواد الفن الكتابي أو الحروفي، ولكن لا بد من القول إن الفنان الحديث في الغرب من أمثال بول كلي وهوفر كان رائد الفنانين العرب إلى جمالية الصيغة الحروفية وأهميتها في تقويم الفن التجريدي .

على أن ما قدمته جماعة البعد الواحد من أفكار يبقى أساساً في تبرير استعمال الحرف وظهور الفن الكتابي العربي الحديث، على الرغم من الطابع الصوفي والغيبي الذي يكتنف بعض التحليلات ولكن سامي برهان (سوريا) كان منذ عام 1958 أول من قام باستعمال الكلمة العربية كحد لتكوينات تشمل هيئاته التشبيهية، وانتقل بالحروفية إلى فن النحت، ويستفيد يوسف سيدا (مصر) من الكتابة العربية الكاملة في تكوين لوحاته شأنه في ذلك شأن سامي برهان في مرحلته الأخيرة. على أن وجيه نحلة (لبنان) يتخطى الارتباط المسبق بالمفهوم التجريدي لكي يستفيد من الكلمة والرقش والتقنية الحديثة في موضوعاته. ويمزج ضياء عزاوي (العراق) بين الصورة المتأثرة بالفن الرافدي أو الفن الشعبي ويضعها في تكوين مؤطر بشرائط من الألوان أو الأحرف أو الكلمات. ويربط أحمد عبد العال (السودان) الكلمة والحرف بالصورة ويفرض رافع الناصري(العراق) على الفن التجريدي الغربي صيغاً كاملة واضحة من العبارات والجمل. على نقيض علي عباني (ليبيا) الذي يوزع هذه الجمل في مساحات توازيها مساحات أخرى من الألوان أو الرقش المجرد. ويقلب عبد القادر أرناؤوط (سورية) الكتابة إلى الرقش، بينما تصبح عند محمد حميدي (المغرب) رموزاً صوفية هندسية، وهي كذلك عند شاكر حسن آل سعيد (العراق) ولكنها عفوية وليست هندسية، ويحاول جميل حمودي (العراق) أن يخلق للحرف بعداً ثالثاً وظلاً وتبدو الأحرف لديه متواضعة أو متداخلة بخاماتها المختلفة.

وينتقل محمود حماد (سوريا) من الكلمة الواضحة إلى الكلمة اللغز أو الطلسم، حيث تصبح صيغة جذابة في لوحة تجريدية تكونت بحصافة وذهنية واعية، بينما نرى حامد ندا (مصر) وقد أصبحت الكلمة أو الحرف صيغة شعبية أو بدائية في لوحة تحمل هذه السمة. وينسج تركي محمود بك (سوريا) بساطاً شعبياً من العبارات الكاملة التي تكوّن موضوعاً. أما حامد عبد الله (مصر) فلقد رسم بالكلمة أو بالحرف أشكالاً مألوفة ولكنها بقيت رمزية، ولكن محمد غنوم (سوريا) يبقى أكثر الفنانين الكتابيين حفاظاً على تقاليد الخط العربي الموزون، ويكتفي نجا مهداوي (تونس) بالاعتماد على جمالية الخط دون الاتكاء على صيغته البيانية .

و قد يكون احمد شرقاوي "المغرب" قمة في إستعمال الصيغ الشعبية المجردة و الأحرف المجردة

لقد تعدد الفنانون الكتابيون ، أو الذين استعملوا الكلمة لتجربة من تجاربهم الإبداعية ، و نذكر منهم حمدي خميس و صلاح كامل "مصر" و يوسف أحمد "قطر" و أحمد سعيد عمر و سالم جميعي " الكويت " و الأخيران سعيا إلى الكتابة ضمن مناخ شعبي . و في لبنان رفيق شرف و عادل الصغير و لوريس غريب و سعيد عقل ، و في فلسطين توفيق عبد العال و سلوى روضة ، و في المغرب محمد سرغيني و أحمد حميدي و لطيفة التيجاني ، و في العراق تركي حسين علوان و غازي السعودي. و يمتاز هذا الإتجاه الكتابي في السودان على يد فنانين رائدين هما محمد شبرين و إبراهيم الصلحي اللذين درسا الفن في الخرطوم ومضى ابراهيم الصلحي إلى لندن لكي يدرس في مدرسة سلايد و اشتهر بأسلوبه الكتابي المبتكر .

. ومن النحاتين لابد أن نذكر الفنانين الكبيرين جمال السجيني " مصر " و محمد غني حكمت " العراق " الأول بأعماله النحاسية البارزة ، و الثاني بتكويناته المجسدة الكتابية . يشاركه في هذا الاتجاه سامي برهان (سوريا) في منحوتاته الميدانية .

الحروفية و الحداثة

عندما طرحت قضية التأصيل في الفن قام عدد من الفنانين العرب باستعمال الكتابة في التصوير، من أمثال محمد طه حسين ،ورؤوف عبد المجيد وحامد عبد الله في مصر،و سامي برهان ومحمود حماد في سورية، وجميل حمودي، وشاكر آل سعيد، وضياء عزاوي في العراق ووجيه نحلة ،ولور غريب، ورفيق شرف في لبنان، وإبراهيم الصلحي، وشبرين في السودان وتوفيق عبد العال في فلسطين.

ليس سهلاً تحديد رواد الفن الكتابي أو الحروفي، ولكن لا بد من القول إن الفنان الحديث في الغرب من أمثال بول كلي وهوفر كان رائد الفنانين العرب إلى جمالية الصيغة الحروفية وأهميتها في تقويم الفن التجريدي .

على أن ما قدمته جماعة البعد الواحد من أفكار يبقى أساساً في تبرير استعمال الحرف وظهور الفن الكتابي العربي

الحديث، على الرغم من الطابع الصوفي والغيبي الذي يكتنف بعض التحليلات ولكن سامي برهان (سوريا) كان منذ عام 1958 أول من قام باستعمال الكلمة العربية كحد لتكوينات تشمل هيئاته التشبيهية، وانتقل بالحروفية إلى فن النحت، ويستفيد يوسف سيدا (مصر) من الكتابة العربية الكاملة في تكوين لوحاته شأنه في ذلك شأن سامي برهان في مرحلته الأخيرة. على أن وجيه نحلة (لبنان) يتخطى الارتباط المسبق بالمفهوم التجريدي لكي يستفيد من الكلمة والرقش والتقنية الحديثة في موضوعاته. ويمزج ضياء عزاوي (العراق) بين الصورة المتأثرة بالفن الرافدي أو الفن الشعبي ويضعها في تكوين مؤطر بشرائط من الألوان أو الأحرف أو الكلمات. ويربط أحمد عبد العال (السودان) الكلمة والحرف بالصورة ويفرض رافع الناصري (العراق) على الفن التجريدي الغربي صيغاً كاملة واضحة من العبارات والجمل. على نقيض علي عباني (ليبيا) الذي يوزع هذه الجمل في مساحات توازيها مساحات أخرى من الألوان أو الرقش المجرد. ويقلب عبد القادر أرناؤوط (سورية) الكتابة إلى الرقش، بينما تصبح عند محمد حميدي (المغرب) رموزاً صوفية هندسية، وهي كذلك عند شاكر حسن آل سعيد (العراق) ولكنها عفوية وليست هندسية، ويحاول جميل حمودي (العراق) أن يخلق للحرف بعداً ثالثاً وظلاً وتبدو الأحرف لديه متواضعة أو متداخلة بخاماتها المختلفة.

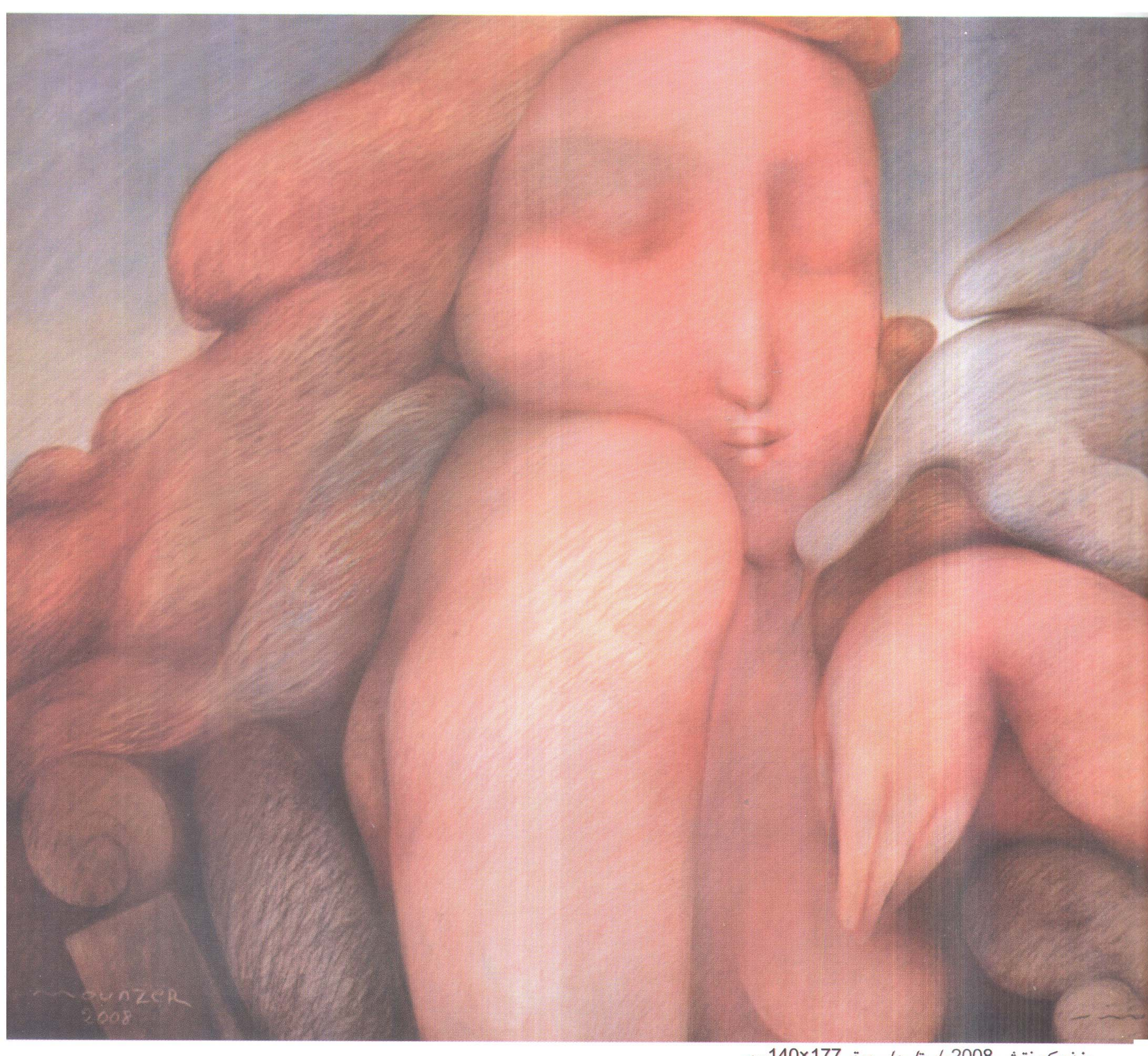
وينتقل محمود حماد (سوريا) من الكلمة الواضحة إلى الكلمة اللغز أو الطلسم، حيث تصبح صيغة جذابة في لوحة تجريدية تكونت بحصافة وذهنية واعية، بينما نرى حامد ندا (مصر) وقد أصبحت الكلمة أو الحرف صيغة شعبية أو بدائية في لوحة تحمل هذه السمة. وينسج تركي محمود بك (سوريا) بساطاً شعبياً من العبارات الكاملة التي تكوّن موضوعاً. أما حامد عبد الله (مصر) فلقد رسم بالكلمة أو بالحرف أشكالاً مألوفة ولكنها بقيت رمزية، ولكن محمد غنوم (سوريا) يبقى أكثر الفنانين الكتابيين حفاظاً على تقاليد الخط العربي الموزون، ويكتفي نجا مهداوي (تونس) بالاعتماد على جمالية الخط دون الاتكاء على صيغته البيانية .

و قد يكون احمد شرقاوي "المغرب" قمة في إستعمال الصيغ الشعبية المجردة و الأحرف المجردة

لقد تعدد الفنانون الكتابيون ، أو الذين استعملوا الكلمة لتجربة من تجاربهم الإبداعية ، و نذكر منهم حمدي خميس و صلاح كامل "مصر" و يوسف أحمد "قطر" و أحمد سعيد عمر و سالم جميعي "الكويت" و الأخيران سعيا إلى الكتابة ضمن مناخ شعبي . و في لبنان رفيق شرف و عادل الصغير و لوريس غريب و سعيد عقل ، و في فلسطين توفيق عبد العال و سلوى روضة ، و في المغرب محمد سرغيني و أحمد حميدي و لطيفة التيجاني ، و في العراق تركي حسين علوان و غازي السعودي. و يمتاز هذا الإتجاه الكتابي في السودان على يد فنانين رائدين هما محمد شبرين و إبراهيم الصلحي اللذين درسا الفن في الخرطوم ومضى ابراهيم الصلحي إلى لندن لكي يدرس في مدرسة سلايد و اشتهر بأسلوبه الكتابي المبتكر .

. ومن النحاتين لابد أن نذكر الفنانين الكبيرين جمال السجيني "مصر" و محمد غني حكمت "العراق" الأول بأعماله النحاسية البارزة ، و الثاني بتكويناته المجسدة الكتابية . يشاركه في هذا الاتجاه سامي برهان (سوريا) في منحوتاته الميدانية .

* * *



منذر كم نقش 2008 باستل على ورق 177×140سم.

جدل العلاقة..
بين فكرة الشكل ومعرفته
بين مفهومي الاتصال والانفصال..!!

■ د. فاروق علوان*

انتبه الفكر الفني التشكيلي الحداثوي وما بعده والمعاصر إلى أهم إشكاليات التوفيق بين الواقعي والمتحول كأهم فكرة لاتصالية تاريخ التشكيل ذاته. إذ إن الحيوية المتجلية في الشكل الفني، والتي يدعوها هنري فوسيون بـ (حياة الأشكال) [1] تؤكد ديمومتها واستمراريتها في جدليتها الذاتية. وفي الوقت ذاته تتداخل جدلية الواقعي مع جدلية المتحول لتنتجا كلية تاريخ الفن والشكل الفني. وهكذا يقدم الوعي الفني انتصاراته في تلك التفسيرات الشمولية للواقعي وللمتحول عنه الذي يجعله يشعر بشعور الإلفة بينه وبين العالم الذي يسكنه إذ يظل الوعي الفني الحديث وما بعده والمعاصر يعقلن المتحول ويؤكده بإعادة إنتاجه حسب التأويل الذي يبتكره الوعي ذاته.

لقد اكتشف الفكر الفني الحداثوي وما بعده والمعاصر أن أُولى معالم إرادة قوة المتحول إنما تكمن في عملية إدراكه، إذ إن تحول الشكل من الواقعي إلى اللا واقعي أو من اللا واقعي إلى الواقعي، من مادة إلى صورة إلى مُدرَك إنما يعني القدرة على الإمساك بهذا الشكل واستيعابه، وعليه فإن كل نظام إدراكي أو معرفي إنما يُتيح المجال للوعي لأن يُحقق ذاته. وهكذا فإن الأشكال التحويلية الكبرى في التشكيل الفني الحديث وما بعده والمعاصر إنما هي نُظم شكلية تؤكد سلطتها على الوعي النقدي المعاصر بكونها أشكالاً بحد ذاتها.

ويتبين لنا هنا أن مفهوم إرادة المتحول وقوته ليست هي السيطرة على الواقعي وإنما هي مواجهته من خلال الانحراف عنه أو تحريفه وتحويله وتغييره وتبديله. وهذا هو الفرق بين واقعي ولا واقعي متحول في التشكيل الحديث وما بعده والمعاصر. وهذا هو الفرق بين فكرة الشكل – أي أيديولوجيته – ومعرفته. فمعرفة الشكل إنما هي قوته في ذاته، وعندما تُستخدم هذه القوة للسيطرة على الأشكال الأخرى إنما تصبح سلطة، وأدلجة الشكل سوف تنحرف بالمعرفة من قوة في ذاتها إلى

---

* رسام وباحث في علم الجمال والنقد، محاضر في كلية الفنون الجميلة بدمشق.



يقظان أتاسي.



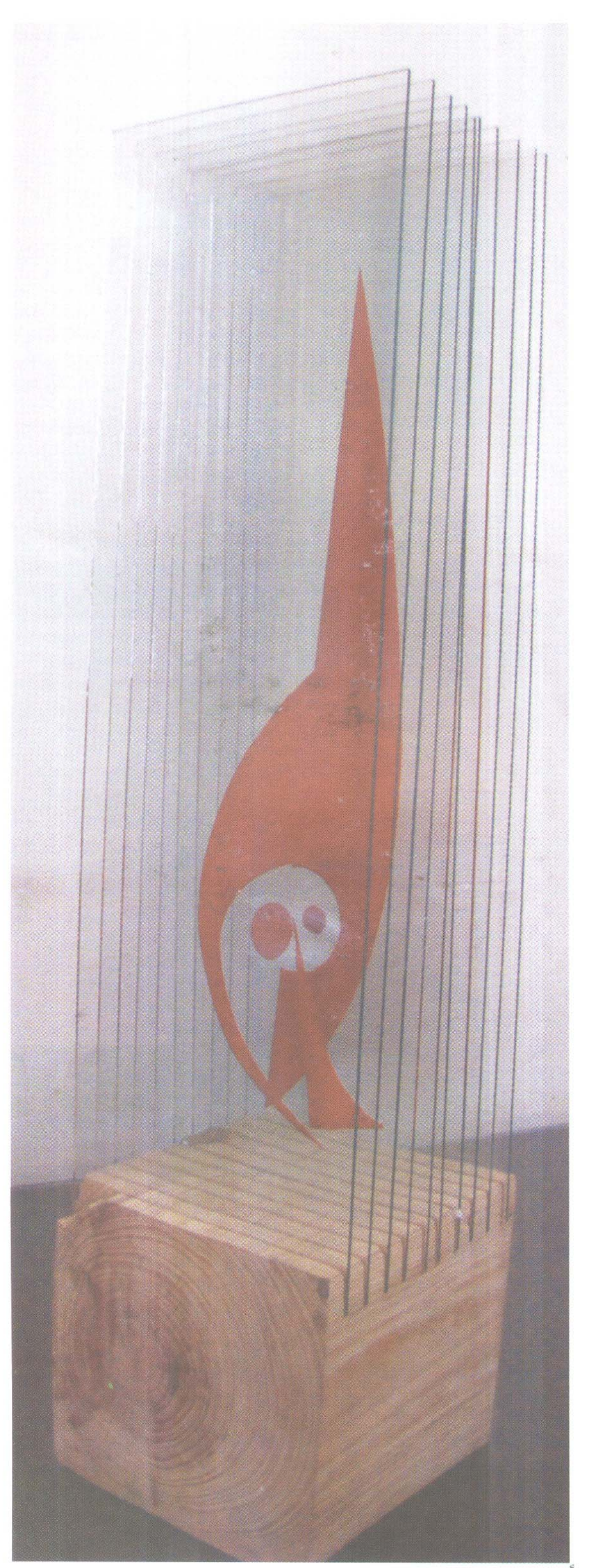
منى حلاق رخام 60 سم

قوة سلطوية تعدم حقيقتها الأساسية، وتصبح صيغة من صيغ التسلط. وهكذا ترتد أيديولوجية الشكل عن حقيقتها وأصلها المعرفي لتلغي عملية الإدراك ذاتها، وتقضي على الموضوع المُدرَك بكونه معرفة خالصة وتقبله بكونه أداة سيطرة.

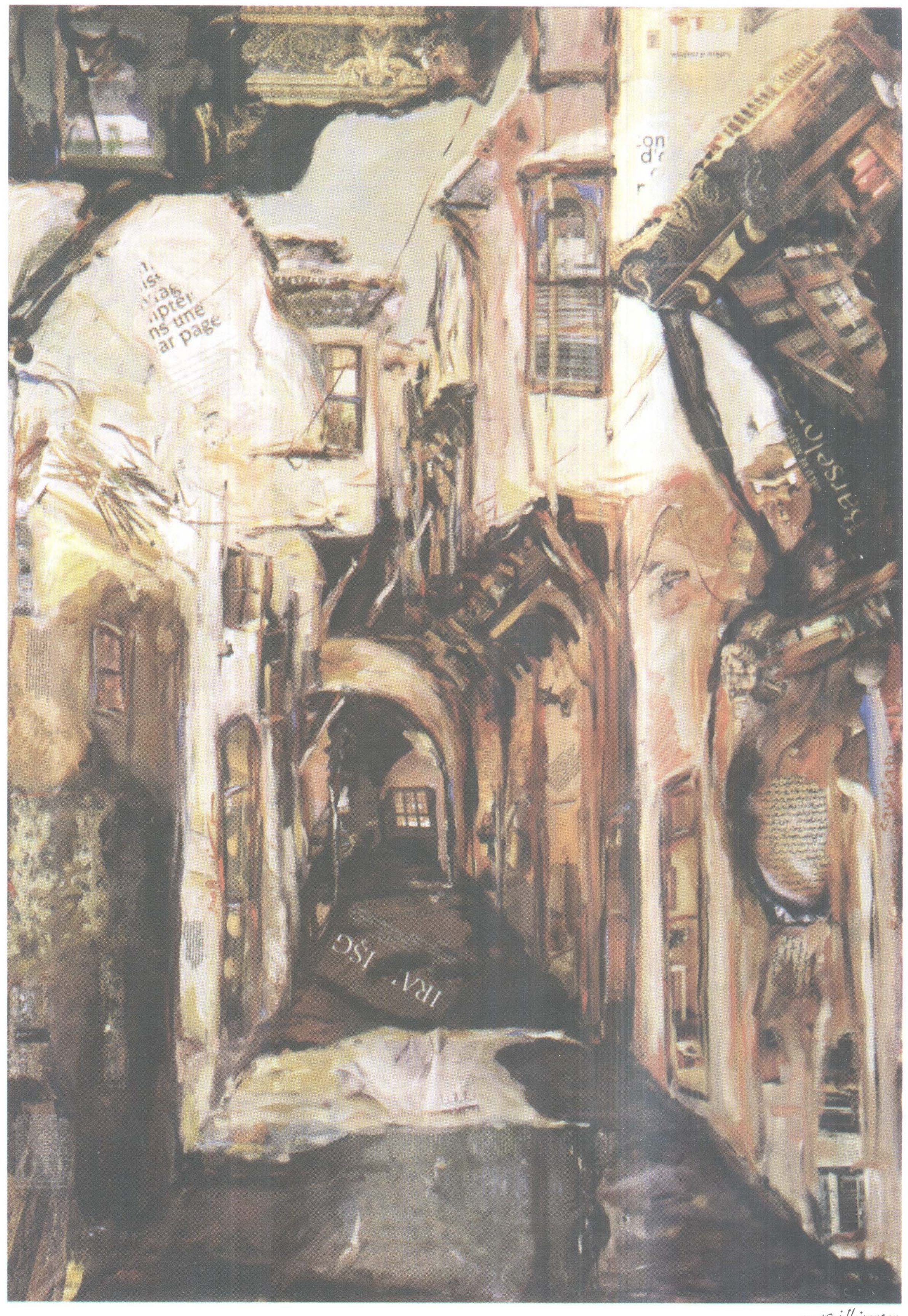
إذن يمكن القول: إن إلغاء فكرة إدراك المتحول في ذاته إنما تعني قطع اتصاليته بعالم التشكيل، وبالتالي يتم إلغاء الذات الداركة له وتلاشي العلاقة المزدوجة (داخل/خارج)، وبذلك فإن النماذج الشكلية التحويلية-التأويلية، ستخرج حتماً من تاريخ التشكيل والتشكُّل على الرغم من أنها تَدَّعي استيعابه. ويُمسي النظام المعرفي للشكل الذي يحتوي على الأنموذج الشكلي التحويلي – التأويلي مكتفياً بتسويغ ذاته بقدر ما يَدَّعي قدرته على تبرير وجوده.

والحق أقول: إن ما يمكن أن يكسر الحلقة بين فكرة الشكل ومعرفته، هو الخروج من نظام الداخل المغلق وفتح العلاقة وديمومتها بين الداخل والخارج معاً. ومن هنا جاءت الأفكار الفنية الحداثوية لتكسر هذه الحلقة وتقدم مفهوم التحول بكونه النتاج الشكلي الجديد الذي يمتلك أنظمة التحول المتعددة، وبالتالي يمكن إدراكه بأشكاله المتنوعة. وهنا أستطيع القول: إن العبقرية الفنية وعظمتها تكمن لا في كشف واكتشاف متحول واحد لكل أشكال الفن وإنما في اكتشاف وإنجاز أشكالٍ لا نهائية من المتحولات الشكلية.

وهنا تتبدى لنا أفكار الحداثة وما بعدها والمعاصرة بكونها دعوة لنقض الاتجاهات الواقعية ومنهجيتها في الشكل المنتظم بكونه نظاماً مثالياً تعارض به كل ما هو متحول ومتغاير عنه. إذ إنها فهمت المنهجية بمنطقها الخالص في الحفاظ على تماسك البنية الداخلية لنُظم الشكل المعرفية بكونها مبدأ هوية. بدلاً من عودة الكثرة من المتحولات الشكلية إلى الواحد الأصلي كمبدأ ميتافيزيقي. ولم تدرك أن المبدأ الوصفي يمكن أن يَحلَّ هذه الإشكالية، إذ إن الواحد الأصل هو الذي يفسر كثرة الأشياء والمتحولات والوقائع بكونه المبدأ والأصل أو الكينونة لكل ما هو متحول ومتغير. وكأنما يُخيَّل للواقعية بأن منهجيتها لا يمكن أن تستوعب الكثرة أو الكل. والكثرة هذه أو الكل قد تكون تجريداً هندسياً أو حتى تجريداً واقعياً. لهذا أُصيبت فكرة الاتصالية بالشكل الواقعي بكونه المبدأ والأصل بهلع أمام فكرة المتحول المنفصل في التشكيل المعاصر وعدَّتها بمثابة نسف للتاريخ



أحمد مراد 60سم.



سوسن الزعبي.



أحمد يازجي.

الفني بأكمله. وهذا ما يذكرنا بمقاربة فلسفية هامة هي غضب سارتر عندما قرأ كتاب (الكلمات والأشياء) لـ ميشيل فوكو وعدَّ انبعاث المنفصل إنما هو نسف للتاريخ الفكري بأكمله.

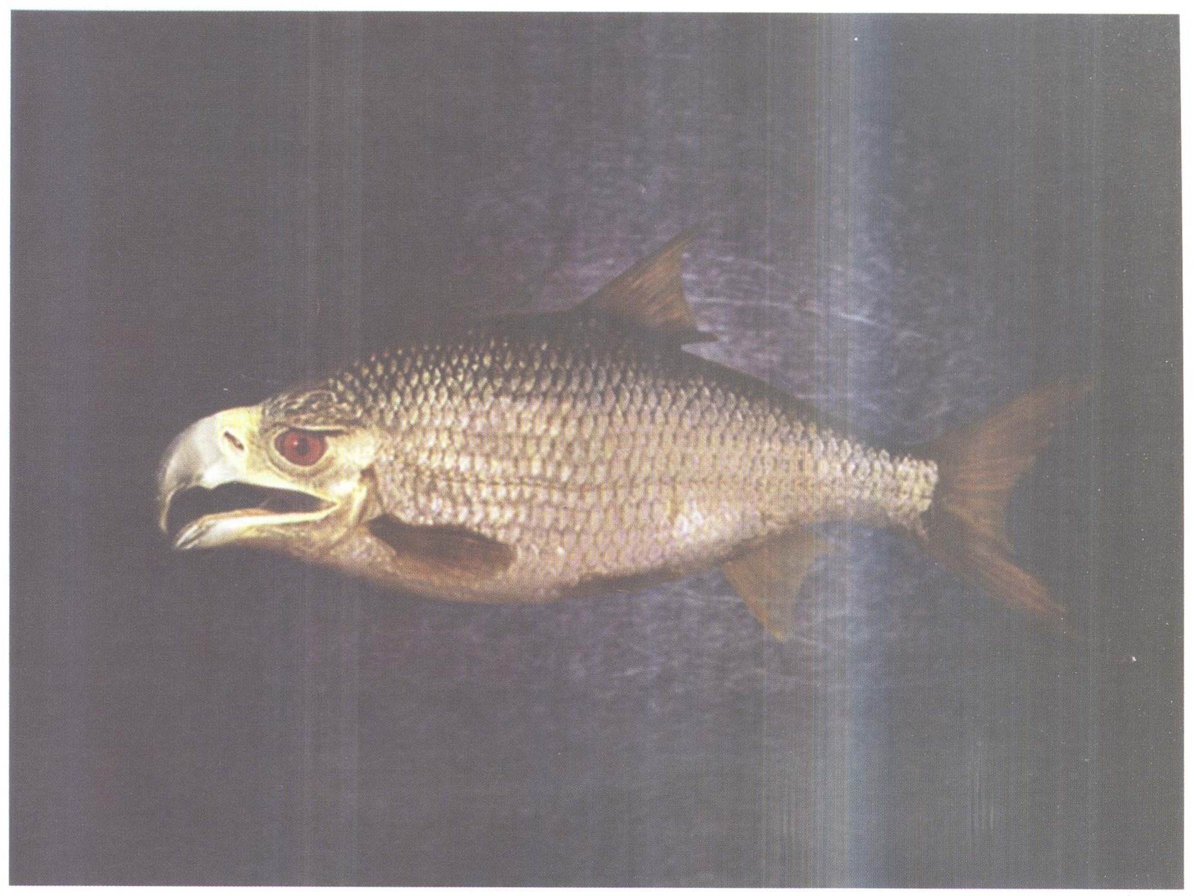
كانت الاتجاهات الواقعية في التشكيل تحاول تصعيد منهجيتها إلى نوع من الشكلانية الأصلية في فعل (التشميل) [2] متناسية أن التشميل يلغي الجدلية بكونها حركية في تاريخ الفن والشكل الفني، فضلاً عن كونه يُصعِّد الحركية نفسها نحو التجريد. إذ إن فعل التشميل إنما هو استبعاد منهجي لكل حدود المنفصل، وفي نهاية المطاف ما هو إلا منهج يحطم موضوعاته وأشكاله مُبقياً فقط على هياكلها المتهرئة في خضم فراغ سديمي لا نهائي.

إذن، فكل الاتجاهات الواقعية قد حملت على مفهوم التحول الشكلي في الفن كل منها بأسلوبها ومنهجها الخاص، ومن البَيِّن أنها إنما كانت تتحامل على المضمون دون المَسِّ بأنظمة الشكل التحولية، لا بل إننا نرى أن كثيراً من المتحاملين إنما كانوا يتبنون - بلا وعي- النظم التحولية الشكلية التي يكيلون لها الضربات دائماً.

وهنا بمقدورنا القول: إن كل الحركات الواقعية في التشكيل وأهمها الواقعية الاشتراكية قد وَحَّدت بين المضمون والمنهج، ونظرت إلى الفن بكونه إيقاعاً واقعياً سكونياً ثابتاً يستمد عقلانيته من جدليته ذاتها. ولم يَعُدْ تاريخ الشكل - حسب رأي منظريها- تسلسلاً تتابعياً محسوب الخطوات، وإنما هو مورفولوجيا تسقط من العقل على الواقع لينعكس الواقع ذاته في عقل الفنان. لهذا نجد أن الواقعية الاشتراكية قد حددت مورفولوجيا الفن والشكل الفني سلفاً، إذ إن (الرائع في الفن إنما هو الرائع في الحياة، في الواقع نفسه) [3]، على حد تعبير الماديين الديالكتيين.

إن هذا التحديد المورفولوجي للفن والشكل الفني إنما يعطي سلطة على الفن وتاريخ الشكل الفني فتتقلص حدوده من مساحة لا منتهية إلى مساحة منتهية. ويصير الزمان الفني ذو اتجاه طولي مختزل بلحظتي الماقبل والمابعد.

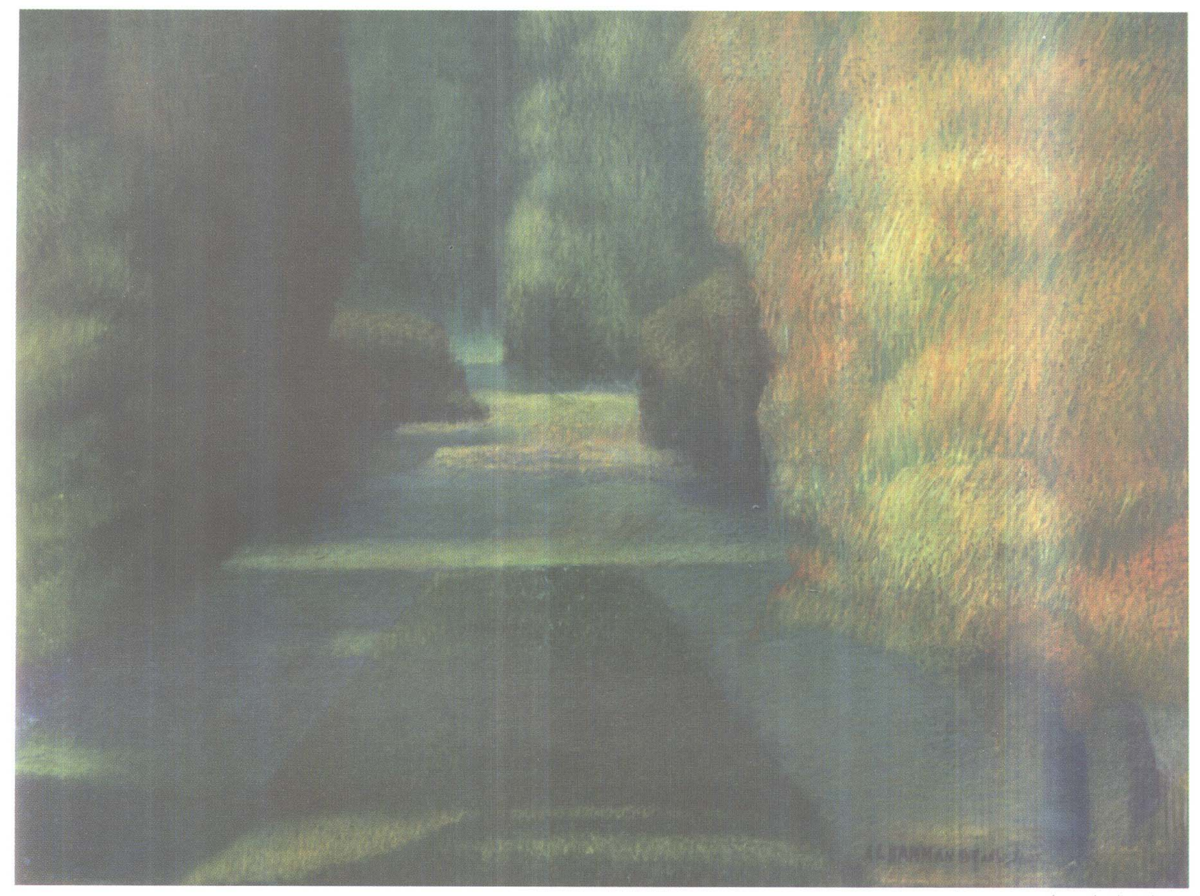
ولا شك أن تاريخ الفن والشكل الفني يتأثر بالظاهرة



عبد الناصر ونوس، العولمة.

العقلانية بكونها تمييزاً له من حيث كونه مفهوماً زمانياً، وعقلنة الشكل إنما هي تجسيد لمبدأ العلِّية في التتابع، ولا شك أن تاريخ الفن لا ينأى يُظهر علاقة الأشكال بعضها ببعض وإرجاعها إلى أنساق شكلية. وعندما يجنح عن تلك الأنساق فهو إنما ينحدر إلى فوضى الأشكال. لهذا ينبغي عدم الابتعاد عنها. إذ إن ثمة نسقاً شكلياً واقعياً كان أم تحولياً لا يمكن استيعابه طولياً أو تجاوزه عرضياً، وهذان الإتجاهان يمثلان إطاران لفهم الشكل إلا أنهما في الوقت ذاته لا ينفيان إمكانية حدوث إطارات أخرى. وبما أن الزمان عبارة عن أزمنة – كرونولوجيا-، والمكان ما هو إلا أمكنة، فإنه لابد من التكلم عن فعل الفن أو حدث الفن بكونه مُشكِّلاً لزمكانيته الخاصة وليس متشكلاً بها أو محتوياً فيها. إذ ليس ثمة فاصل بين حدَّي الاحتواء والتشكُّل ما دامت زمكانية الشكل متصلة بمضمونها دوماً من حيث الفعل والحدث. ومن هنا فإن أفكار الحداثة وما بعدها والمعاصرة لم تعرض تفسيراً للشكل المتحول بقدر ما قدمت نظاماً لفهمه. إذ إنها لم تقدم الزمكانية بكونها مفهوماً أو معنى قائماً بذاته على الدوام. وإنما حاولت توجيه التحليل الشكلاني إلى الزمكانية بكونها إطاراً، ومحتواها بكونه حدساً حسياً – حسب التعبير الكانطي- وهكذا تكون الزمكانية مفهوماً عملياتياً أكثر من كونها مفهوماً أنطولوجياً.

ومن هنا سيطر مفهوم التحول في الشكل بكونه لا متناهي التشكُّل، ومن هنا كانت تجارب الفنانين الحداثويين وما بعدهم والمعاصرين، سواء أكانوا تعبيريين أو سرياليين أو تكعيبيين وغيرهم. أم كانوا من التجريديين الميتافيزيقيين يعالجون الشكل وتشكلاته اللامتناهية بمنهجيات تجريبية تلغي كل حدود الشكل الواقعي ونُظمه وتضع مقابله مُعادِلاً اصطلاحياً



عبد الرزاق السمان.

لموضوعه. لهذا تطلب الأمر إبستمولوجية فنية ذات إطار منهجي تطرح إشكالية المتناهي واللامتناهي بأساليب مباشرة. يصير فيها للشكل السابق قوة خلق وتوليد للشكل اللاحق. إذن، فالنظام التحولي يفترض التتابع بين حدوده ويعطي للنسق المعرفي الذي يجري على وفقه التتابع صيغة التوالي المتسلسل بتتابع المتواجد في اللحظات الآنية المتلاحقة للزمان. وهكذا فكل حدث فني أو تكوين شكلي إنما يحدث في زمن ما أو أنه يحتاج لحدوثه لزمن ما. مع أن هذا الزمن ليس ذا إيقاع واحد يتكرر بانتظام، وليس اتجاهاً وحيداً لنظام التشكيل.

وإذا كانت الرؤية الواقعية التقليدية للشكل ونُظُم تشكيله وتاريخه، حتمية التلاحق بين عناصره وإلى ما لانهاية. فإن فنون الحداثة وما بعدها والمعاصرة، وخاصة التجريدية منها، قد حطمت التسلسل المتناهي للشكل الفني بفكرة التسلسل ذا التحول اللامتناهي لذلك الشكل، وحرَّرت الشكل الفني من التناهي بمنهج الواقعية إلى التفتح على قابلية اللاتناهي في التشكُّل بمناهج الحداثة وما بعدها والمعاصرة، ومنحته إمكانية الحركة والامتداد في النكوص أو التقدم إلى ما لانهاية. وهكذا أصبح التحول مفهوماً مجرداً متعالياً على الحدود الشكلية المتناهية ذاتها.

وبناءً على ذلك فاللامتناهي من التحولات الشكلية لا يخضع لنظام الكمِّ، وإلا أصبح في النهاية متناهياً من حيث الكيف. ولكن وعلى الرغم من استقلال المتحول الشكلي عن مفهوم الكمِّ والعدد والعلاقات الكمية فإنه يظل دائماً ذا صلة بمفهوم الكمِّ ذاته، إذ إن استقلاله كمفهوم يظل ممتنعاً عن التمثل والتصور والكيف من دون حسابات كمية تحدده، وبالمعنى ذاته يتفق أوزياس مع مقولة غريماس: (الكيفيات تحدد الأشياء)[4].

ليس حوارنا هذا بعيداً عن تاريخ الفن وفلسفته، إذ إن



علا هلال 45سم.

تاريخ الفن كله وتاريخ الشكل الفني إنما يقع في تماسٍ مباشر مع جدليتنا هذه. ولا نجانب الصواب إذا قلنا: لولا الصلة بين ما هو اتصال وما هو انفصال في فلسفة الشكل والتكوين من ناحية. ومفهوم التتابعات الشكلية والأسلوبية من الناحية الأخرى، لسُمِّي تاريخ الفن والشكل الفني سرداً تتابعياً لغوياً. ومن هنا جاءت الإشكالية الدائمة بين تاريخ الفن وفلسفته.





عهد الناصر رجوب .

هوامش البحث ومصادره

(1) يرى هنري فوسيون في كتابه (حياة الأشكال) بأن (لأشكال الفن حياة خاصة مستقلة وقوة مستقلة خاصة بها. وحياة الأشكال هذه ليست نتيجة للصُدفة ولم تخلقها الضرورة التاريخية، وإنما هي خاضعة لقواعدها الداخلية الكامنة في الأشكال ذاتها، أو هي كامنة في مناطق العقل، وعليه فللشكل حياة متحركة في عالم متغير).

يراجع: مونرو، توماس، التطور في الفنون، ج1، ت: محمد علي أبو درة ولويس اسكندر جرجس وعبد العزيز توفيق جاويد، مراجعة: أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، (القاهرة،1971م)، ص479 -480.

(2) استعرنا مصطلح التشميل من مبتكره سارتر الذي ضمَّنه في كتابه (نقد العقل الجدلي) ظاناً أنه يحرر الماركسية من واحدية تجسدها الاجتماعي المادي.

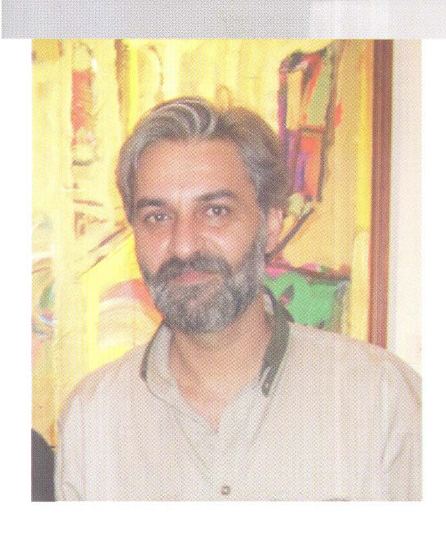
يراجع: سارتر، جان بول، نقد العقل الجدلي، ت: عبد المنعم الحفني، المركز العربي للثقافة والعلوم، (بيروت،بلا تاريخ).

(3) نيدوشيفين، غ.أ، (علم الجمال الماركسي اللينيني كعلم من العلوم)، في كتاب: أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ج1، تأليف: جماعة من الأساتذة السوفييت، ت: فؤاد مرعي، دار الجماهير ودار الفارابي، ط2، (دمشق وبيروت،1978م)، ص31.

(4) أوزياس، جان ماري، (ما البنيوية؟)، في كتاب: البنيوية، تأليف: جان ماري أوزياس وآخرون، ت: ميخائيل إبراهيم مخّول، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، (دمشق،1972م)، ص67.



أيهم حويجة نحت ارتفاع 3.5 سم.



صفوان داحول .. حزن الفنان ..!!

■ أجرى الحوار بثينة الشيخ عبيد*

■■ اذا عدنا للبداية فماذا نجد في ذاكرة صفوان داحول ؟

- البدايات أصبحت بعيدة قليلا بالنسبة لي إذ كانت الطفولة ،في سورية في فترة السبعينات حيث كان هناك اهتمام بالأطفال من قبل المراكز الثقافية ،وكوني من مدينة حماه والتي فيها مركز (سهيل الاحدب).

والذي لاأستطيع أن أنساه أول مرة ارتدت فيها هذا المكان وكنت حينها في الصف السادس وأظن أن له اثرا كبيرا في نفسي بما فيه من أجواء سحرتني كالموسيقى الجميلة التي لم أسمع بها من قبل واستاذ أنيق ولطيف يشرف على الطلاب اسمه جورج نحاس وطلاب يرسمون رسومات جميلة ،وبقي هذا الأثر يرافقني طويلا كطاقة تدفعني باتجاه الرسم وأصبحت أعلم من حينها أنه هناك مكان أستطيع فيه أن أتعلم الرسم وان الرسم لم يبقى مجرد هواية أقوم بها بمفردي بهذا بدأت القصة بدراسة عملية ،وبعدها وعندماوصلت للبكلوريا أصبح طموحي الدخول إلى كلية الفنون ومع صعوبة فهم الأهل لهذا الأمر- وكان ذلك في 1979 ، وبالرغم من صعوبة القول لا للأهل إلا أنني أصِّريت على الموضوع ،وسجلت بالكلية وقبلت فيها ونتيجت ذلك انتقلت إلى مدينة دمشق التي لم احبها في السنة الأولى لي فيها ولا حتى كلية الفنون التي احسستها في بادئ الأمر مليئة بالضجيج .

وكانت البداية مع الكثير من الأختصاصات (نحت ،ديكور،.....)ولم أقدر حينها على استيعاب كل هذه المواد، وعندما جاء التخصص في السنة الثانية شعرت أنني على الطريق الذي أحب ،وقد حالفني الحظ حينها بأن نمت البذور الأولى بداخلي على يدي استاذين كبار هما (محمود حماد والياس زيات)الذين كانا فنانين كبيرين يتمتعان بموهبة ارواء ظمأ الطلاب .

وبعدما أكمل الحظ طريقه معي إذ تخرجت من الكلية وكنت الأول على الدفعة مما مكنني من أن أصبح معيدا فيها كما منحني كذلك فرصة السفر إلى بلجيكا لمدة خمس سنوات للدراسة والأختصاص وقد كان ذلك بالنسبة لي هدية القدر التي جعلتني اكمل في نفس الطريق .

هذه السنوات الخمس سمحت لي بأن أرى أهم الفنون التي أحبها قلبي وهي فنون الأراضي المنخفضة والتي كنت قدمت عنها بحثا بالدراسات ،كما كنت مولع ببروغل وفنون القرن السانع عشر وهناك شاهدت أوربا إلى جواري وكان هناك معارض عالمية ومتاحف كبيرة كان فيها الكثير من التأريخ، وهذا ما أعتبره موجز الحياة الدراسية التي جعلتني في مجال الفن

■■ كيف ترى لؤي كيالي في أعمالك ؟

- عندما دخلت كلية الفنون الجميلة لم أكن أعرف أي فنان بعد لذا لم تكن أحلامي معرفة لؤي كيالي أو نذير نبعة أو حتى فاتح

---

* صحفية.



المدرس فقد كنت حينها قادم من مدينة مثلي الأعلى فيها جاري الذي يرسم لوحات بسيطة ،ولكن عندما أصبحت في الكلية صار من الضروري لي أن أتابع وكانت النشاطات هائلة في ذلك الوقت في المراكز الثقافية و صالة الشعب التابعة للفنون وحينها كانوا من الصالات المهمة والنشيطة جدا والتي كانت تستقطب فنانين سوريين وعالميين لمعارضهم .

أما التأثير الأول للؤي كيالي فأنا نفسي لم أكن أدركه ولم أكن أعلم بهذا الشخص إلى أن لفت نظري إليه الدكتور الياس في السنة الثانية وقال لي أنت تحب لؤي كيالي، فسألت من لؤي كيالي ؟ فقال لي تابع أعماله ، أتوقع أنك ستحبه . بقيت هذه النصيحة في ذهني ، وقمت بالبحث عنه ، فوجدت نفسي أعشقه ولست فقط أحبه . وبحثت عما كتب عنه في المجلات ، ووجدت حينها في مجلة الحياة التشكيلية أبحاثاً لابأس بها عنه ويمكن أن يكون هذا أول تأثير عاطفي مباشر ولكن غير مقصود ، فقد كنت متأثراً



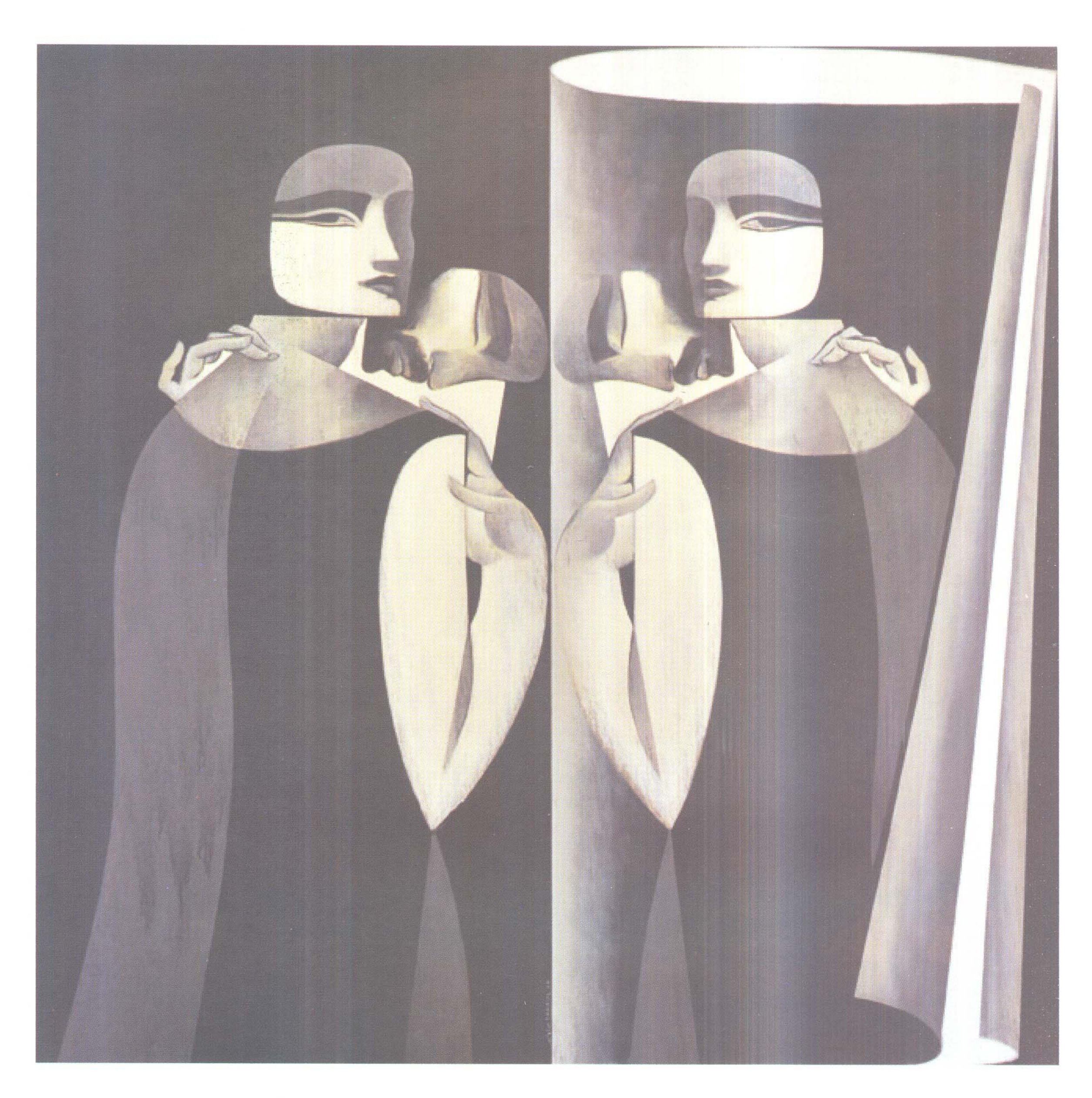
به من قبل أن أعرفه أو أشاهد أعماله سواء بكيفية الخط أووضع الشخص في اللوحة أوالفراغ الذي يحيط بالشخصية . وعندما عرفته أكثر عرفت لماذا قال لي الأستاذ إلياس ذلك . و استمر هذا الإعجاب أثناء مرحلة الدراسة . وفي بعض الأوقات من الطبيعي أن يتولع الطالب بفنان أكثر من الآخر . ولكنني حقا لم أكن أعلم سبب التشابه الكبير بيننا ، أهو شيء من المحبة لهذا الشكل من الأعمال ، أو هوالتقاطع في طريقة التفكير . وظل هذا الموضوع متداولا فترة طويلة حتى في معارضي الأولى كان يذكرهذا التشابه

، والشيء الجميل أنني لم أكن أشعر بالأذى ، فعندما يتأثر فنان بفنان آخر يمكن لهذا الموضوع أن يشعره بالإحباط ، لكن ذلك كان يشعرني بالسعادة ، و المقارنة بيني وبين فنان كبير في ذلك الوقت ، والذي له فضل في الفن التشكيلي السوري إلى الآن ، كانت في نظري مجرد مداعبة نقدية . و رغم ذلك لم أكن واثقا من تأثري به إلى هذه الدرجة ، ولم يكن هذا الموضوع . بداخلي أو بمرسمي- يعني كثيراً ، و دائماً لم أكن أرى أن هناك شخص يشبه الآخر ، لكنني كنت أعتبر الكلام في هذا الموضوع مجرد إطراء



معنوي أكثر من كونه عملي ، لأنه من المؤكد لدي أنه يرسم لسبب غير السبب الذي أرسم أنا لأجله و يستحيل أن يكون السبب الذي نرسم لأجله واحد ، لكن الإيحاء العام في الفنون وبشكلٍ عام يعطي انطباع يمكننا من ربط كل مجموعة مع بعضها ، هذا إذا أردنا أن ننتقد هذا الفنان أو ذاك فسوف نربطه بطريقة ما بفنان ألماني مثلا ، ربما لم يشاهده في حياته ، أو بفنان فرنسي لا يعلم عنه شيء . والإتجاهات في الفن ليست كثيرة ، فهي عدّة احتمالات ونحن ندور في مدارها . وهونمط من أنماط الفنون ، وحتى الفنون الحديثة جداً بدأت تشبه بعضها ، كما بدأت تسير باتجاه موحد ، لكن في قلب هذا الاتجاه نستطيع أن نقول أن لكل شخص غاية خاصة به يرسم من أجلها لايشبه بها أي شخص آخر.

لكنني لا أتخيل أنني مازلت في هذا المدار، وأنني أصبحت بعيداً عمّا كنت أفكر فيه وأنا طالب ، وهذا التغير ناتج عن تغير الظروف التي أعيش بها و تغير الزمن ، لكن روحي ماتزال تلك الروح الأولى ، مضافاً إليها تجربتي خلال السنوات المنصرمة ، هذه التجربة التي اعكست بدورها على سطوح لوحاتي .



■■ ماذا يمكن أن نقول عن حضور المرأة في لوحاتك ؟

– للمرأة في لوحاتي تواجد دائم . لكن هذا لا يعني أنني أرسم عن المرأة، أنا أرى أن الفنان يتقمص كثير من الشخصيات في لوحته يمكن أ، أن تكون امرأة أو طاولة أو كرسي ، أو يمكن أن يكون فراغ أو لون. كل هذه الأشياء يمكن أن تكون حجّة للبدء باللوحة وبالنهاية ستنتهي لوحتك حتماً بموضوع ، و لكن ياترى هل كان قصدي فعلاً المرأة أنا ذاتي لا أعرف !!.. والذي أعلمه أنني أعمل على موضوع يحقق لي إمكانية لابأس بها من التعبير ، وهذا التعبير هو ما أحتاجه أكثر من إحتياجي للشخص ذاته في اللوحة . فهو مجرد تواجد لنقول من خلاله كلمتنا . ولكن إذا قيل لماذا المرأة !؟ .. فسأقول أننا لو رجعنا إلى التاريخ العربي والغربي ، أو تاريخ الفنون القديمة ولغاية الآن سنجد أن المواضيع إن كانت إنسانية سوف يكون فيها تواجد للمرأة أو لمجموعة إنسانية ليس أكثر . و بالنسبة لي كان هذا الخيار صدفة وليس مقصوداً ، لأنه كان لابد من توجد إنساني في اللوحة حتى في عدم حضوره فإن أشياؤه تعبر



عنه ، هذا لايعني إلغاؤه . أي عندما أرسم لوحة فارغة أحس أنني رسمت الإنسان أيضاً ، هي الجدلية الدائمة لدى الرسام ، وأنا شخصياً أرفض المباشرة في اللوحات ، وإذا أحسست أن لوحتي مباشرة فعلى الأغلب ألغيها قبل أن أخرج من المرسم .

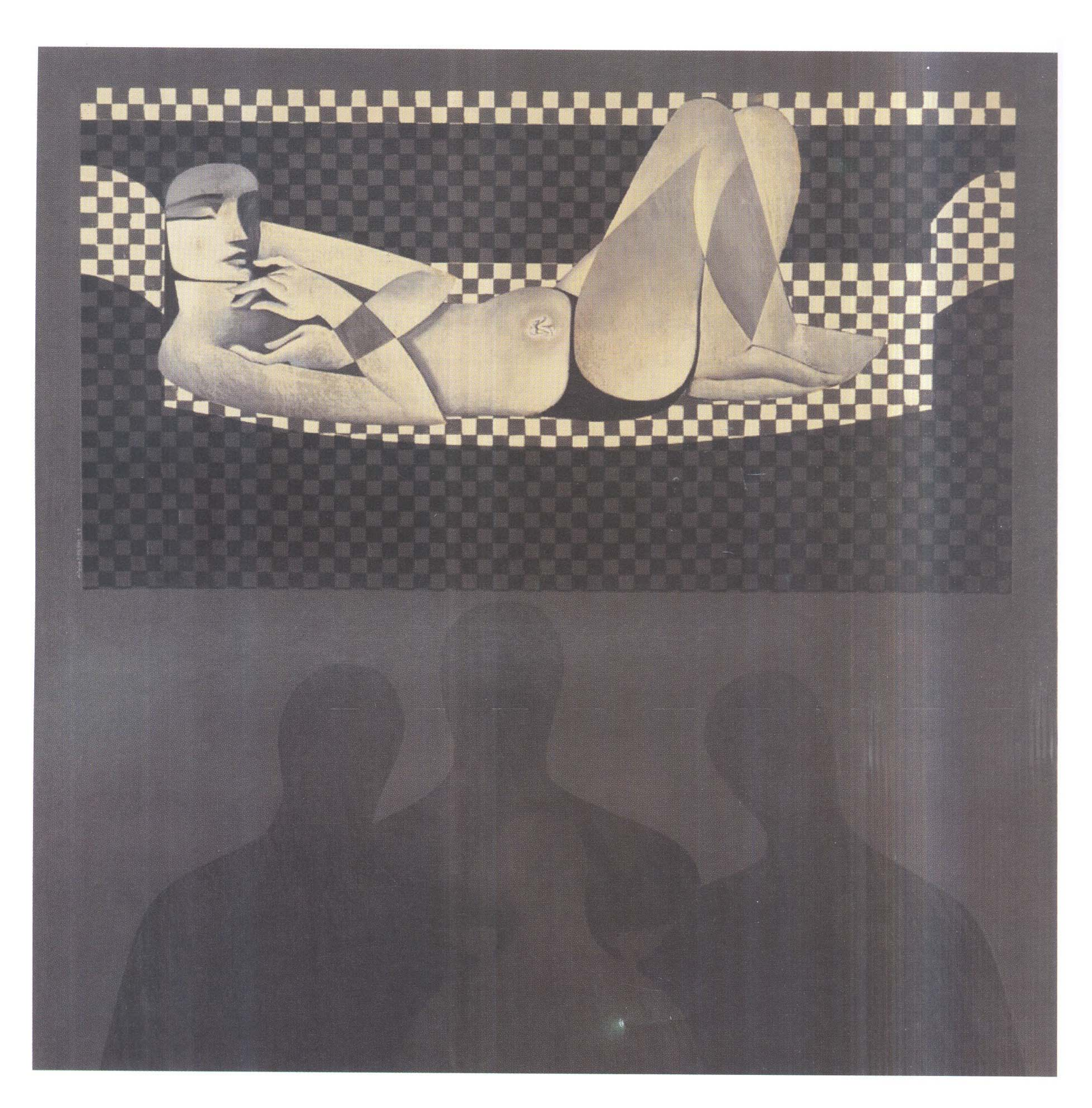
وأنا أرسم شخص لا على التعين ، له حضور في اللوحة ، وهو(أي الشخص) مبدئياً الموضوع ، لكن عندما نتكلم عن طبيعة التكوين ، و طبيعة التحليل في اللوحة ، وتحليل الأشكال و المنظور والبعد الفني في اللوحة فإننا نلغي الموضوع في هذه الحالة ، مهما يكن هذا الموضوع ، لأنه لدى الفنان هموم تقنية كبيرة أحياناً تكون أهم كثيراً من الموضوع ، فالموضوع يتواجد لكي نصنع به غش بصري لنشاهد اللوحة ، أو نطرح وهم معين لكن الأبعاد الفنية الموجودة في النهاية ، والحلول الفنية يجب أن تكون موجودة بشكل كبير و معقّد ، ومن خلالها يبدأ الموضوع بالتضاؤل نوعاً ما . أمّا الحلول الثانية ، ولا يمكننا أن نقول للوهلة الأولى امرأة أو شجرة ، ففي النهاية العمل الفني لايسمح إلا أن نشاهده بكله ، وهذه كل الأتعاب التي لها علاقة بالموضوع وبالشيء المهني .



■■ منذ البداية فرضت وجودك على الساحة الفنية من خلال مشاركاتك فماذا يمكنك أن تحدثنا عن هذه المشاركات؟

– مشاركاتي قليلة جداً ، والمشاركة الأولى التي حققت لي دعماً معنوياً كبيراً كانت في عام 1985 ، وكنت حينها خريجاً جديداً ، يطمح بعرض لوحاته في المعرض السنوي لفناني القطر ، و لم أصدّق حينها بأنني أستطيع أن أعرض في هذا المعرض لأنني كنت أشعر بأنه مخصص للفنانين الكبار ، بينما أنا مازالت فناناً صغيراً . أتذكر أنني قدمت لوحتي وكان المعرض في المتحف الوطني ، وكان المسؤل عن تعليق المعرض الفنان خليل عكاري ، و بقيت حوالي خمس ساعات أنتظر في حديقة المتحف ، لأرى ما إذا كانت لوحتي معلقة أم لا ، وأعتبرذلك من الأفراح القليلة في حياتي تحديدا عندما علمت أن لوحتي معلّقة ، وكانت اللوحة عبارة عن ثلاثية كبيرة في جزيرة أرواد ، و هذا كان بالنسبة لي أول شيء كي أدعو أخي الكبير.

ومرت الأيام ، والآن أعرض في جميع المعارض في كل أنحاء



العالم ، لكن هذا المعرض كان أول سعادة لي في حياتي ، وأعتبرها أهم مشاركة بالنسبة لي .

على مستوى المشاركات ، أقول أنني رسام سوري أعمل كل يوم و أداوم في مرسمي كل يوم ولا أساوم على ذلك أبداً ، و من الطبيعي أن يكون لي مشاركات .ومن خلالها بدأت أجد لنفسي مكان . فكان لي معرض في صالة السيد عام 1989 ، وكانت فرصة كبيرة بالنسبة لي . وتوالت المشاركات ، وأصبح الشيء الروتيني أن أعمل وتكون لي مشاركات حاضرة على المستوى السوري والعربي

في دراسة قامت بها احدى الجهات، اعتبِر صفوان داحول إحدى الشخصيات المؤثرة في المجتمع ، فهل الفنان برأيك قادراً على تغير المجتمع ؟ ...

الفنان لا يستطيع أن يكون سوى شخص في المجتمع ، ولا يستطيع أن يحمل جبالاً على أكتافه ، وأنا أشعر أن مجتمع كامل يبنيه مجتمع كامل بكل أشخاصه وبكل المهن الموجودة فيه ، والفنان واحد منه هؤلاء الناس، ونظرية أن الفنان قادر على قلب المجتمع مستحيلة التحقق، وهي مجرد أوهام ، لكن من المكن

أن يكون الفنان شاهداً على عصره ، سفيرٌ لبلده ، شخص يحمل كمية من الأحلام يريد أن يحققها ، وهو في النهاية صانع لوحة لا أكثر ، يصنع لوحة يقدم نفسه من خلالها، وبنفس الوقت يقدم اسم بلده والحالة التي يعيشها فيه، فهو شاهد.

ولا يقدرهو أن يكون إلا شخصاً موجود في هذه الحياة لديه مهنة يحبها والتي هي الرسم .أما ماذا يحقق للمجتمع فهوبالنهاية يقدم مهنة تمس الفكر والأبداع ولذلك نجدها توضع بهالة اكبر مما ينبغي، أي عندما نزور أي متحف نجد رسامين عاشوا حياتهم ورحلوا ولكن تركوا أثرا يمس مرحلة عاشوا بها أو زمن كانوا فيه وهم بذلك أضافوا مسحة من الجمال لهذا العصر لا أكثر ولا أتصور أنه يوجد فنان أو موسيقي أو كاتب يقدر أن يقلب مجتمع .وليس واجبه أصلا أن يقول أريد التغيير والنضال، والفنان ينتج أعمال يطور نفسه وأدواته الحقيقة بشكل صادق وفعلي غير متقمص لأي عصر من العصور الماضية ،والثانية التي يعيشها بحقيقتها تماما هي ما يمثل الهم الكبيرلديه .

وأنني أرسم أشياء كثيرة مسبقة التصنيع يعني أنني أريد أن أرسم شيئا محددا،وهكذا أعود لما قلته في البداية أنني أكره المباشرة ،والأمر بالنهاية يرمز لشئ ما. فالرسام إنسان عاطفي يحس بنفسه وبالأخرين وبالتالي سينعكس هذا الشئ على عمله الفني.

■■ نجد لوحاتك دائما تدور في لونين هما الأصفروالأسود فهل يمكن أن نسمي هذه الحالة بحالة الخوف من الألوان؟

– إذا كنت انسان أخاف من الألوان فهذا شيء إيجابي وأتمنى أن أبقى كذلك ،وإذا كنت أحب الألوان فأتمنى أيضا أن أبقى أحبها، وفي النهاية لاتمنع أحداهما وجود الثانية والمهم هنا أنني في النهاية أصنع لوحة أم لا ،سواء رسمت بالتراب أو بالألوان أو بيدك أو بالريشة أو بأي شيئ أخر هذه حرية شخصية جدا وتنتمي للأشياء الخصوصية لدي الرسام مثل الحبيبة أو الزوجة أو الأولاده ،وهذا الجانب من العمل هو أمر شخصي أيضا ،وفي النهاية هناك ما يقول لي لماذا لا ألون ،وفي مراحل أخرى لا يقول ،وفي حياتنا نمر أحيانا بمراحل نتأثر بها ،وهذا التأثير يمنحني شئ ما ليس له علاقة بالشعور ولا بالموضوع ،لكن له علاقة احيانا بالراحة بالأداة التعبيرية التي هي أداة من أدواتك لتعبر فيها ،وهناك آلاف الأسباب لهذا الشيء ،وفي إحدى المرات سؤلت عن اللون وأجبت بانه من الممكن أنني أخاف من اللون ومن الممكن أن لا أراه أو حتى أن أكرهه لأنني أقول دائما أنني أعيش في بيئة غير ملونة ،حتى المناخ فيها غير ملون ،جبل قاسين ملون مثلا؟ هل نرى أشجار خضراء مثلا أو سماء زرقاء أو حتى سيارة حمراء أنا لاأرى في المحيط الذي نعيش فيه ولاأبالغ في ذلك ولاأتوهم ،وإذا شاهدنا دمشق في الصباح الباكرمن قمة جبل قاسيون نجدها رمادية ، نرى اللالون ، وأنا لا أعيش في سويسرا بل في سوريا وأسفاري قليلة ،من الممكن أن يكون هذا سبب. بالإضافة إلى أن الموضوع الذي أعمل عليه يعتبرموضوع قاسي فيه من الحزن والموت والعدم. واللون لا يحقق لي ولايضيف شيئا جديدا ،أمجبر أن تكون خلفية لوحتي حمراء ،ولماذا يجب ان اتصنع هذا الشيئ ، لكي أثبت لأحد ما أنني أرسم بالأحمر أو بالأبيض مثلا ،ما يهم هل هذه لوحةأم لا ، وبالنسبة لي أسوء شيء في الفنان أن يثبت للآخر شيء ،فمثلا بعد عشر سنوات من عدم التلوين الآن سوف ألون ، لست مضطرا لذلك ولاأريد أن أتحدى أو أنافس أحد ولا أفكر بأحد أنا أرسم لنفسي لا غير وفي مرسمي ارسم وأتعذب باللوحة وأقلبها وألغيها وأمسحها هذا هو همي الشخصي أن أبقى على هذه العلاقة مع هذه اللوحة وليس مع من سيرى اللوحة وفي النهاية يحكم علي ألون أولا ألون .

■■ علاقة الشخص بالفراغ هي من أساسيات التكوين في لوحات صفوان داحول فهل يمكننا أن نقول بأن هناك نحات في داخلك ؟

– أنا دائما أحس بأني أميل إلى النحت، ودائما أنتظر اللحظة التي أقول فيها أنني سوف أنحت، ولهذا السبب اخترت أن يكون مرسمي الجديد أكبر من السابق حتى أقدر يوما ما أن أنحت وأن يكون لي علاقة به وهذا الحلم هو حلم أي فنان، ولأنني لا أميل إلى اللمسة ولا إلى التحليل أو إلى المنظور في اللوحة، بالمقابل الأهم أن تكون العلاقة في لوحتي شخص بالفراغ وهذا الشيئ من أهم أساسيات النحت ولذلك أتمنى أن يكون جزء مني النحات

■■ ما هو العائق حاليا أهو نفسي أم تقني؟

العائق الأن هو ضيق الوقت وعدم قدرتي على توزيع جهدي بين أكثر من عمل وأنني أركز الأن كل جهدي في الرسم إلى أن ينضج في داخلي شيئ يكون جاهز للولوج إلى السطح

■■ (اللوحة المباعة) مصطلح أصبح يتداول بين معظم الرسامين عن مواصفات معينة لتصبح اللوحة أكثر مبيعا فما تعليقك عليه؟

- يوجد في قلة احترام للفنان ولمقتني الأعمال و بالتالي المقولة غير منطقية وغير صحيح ،ولا أستطيع تخيل أننانستطيع إجبار شخص على شراء لوحة كما لانستطيع إيجاد أحد يقول أقدر أن أعمل أشياء معينة لتصبح لوحتي مباعة ،وأتمنى أن يكون هناك قواعد معينة تقول هكذا تصبح اللوحة مباعة فيقتدي بها جميع الفنانين ولكن لا لايمكن لأحد أن يحدد قوانين لكي تباع اللوحة اللهم إلا إذا كان الحيث عن اللوحات التي تعرض في الدكاكين ،

وأما إذا كان الحديث عن الصالات وما يقال عن بعضها بانها تطلب من فنانيها أحيانا الاستمرار في رسم نسق معين يحترفه الفنان فنجد من ينتقد هذه الأمور وهم يكونون أول من يحاول عرض لوحاتهم على هذه الصالات سراً

■■ في نهاية حديثنا ماذا تحب أن تضيف ؟

- أتمنى لو أن يحب جميع الرسامين في بلدي بعضهم بشكل حقيقي لكي تصبح المنافسة بينهم جميلة ،وأن تكثر الصالات و دور العرض لكي يتمكن الفنان من الإبداع وأن يستطيعوا التفرغ أكثر للرسم بأن تصبح مهنة لهذا الشخص يستطيع أن يكون له مردودمنها لأن الرسام في النهاية إنسان بحاجة لأن يأكل ويشرب ويكون له متطلبات،كما أتمنى أن نبتعد عن النقد الغير موضوعي والذي هدفه الكلام فقط .

* * *

صفوان داحول (1961)

ولد صفوان داحول في حماة، سوريا عام 1961، وأصبح أخيراً واحداً من أشهر الرسامين العرب.

هوواحد من فناني الشرق الأوسط الأكثر شهرةً. المزادات ومعارضه الخلابة مع "أيام" التي لاقت إقبالاً شديداً، زادت من شهرته بشكل واسع بين جامعي الأعمال الفنية في المنطقة وفي العالم. إتقانه مقاربة فريدة في الرسم أدّى إلى تأثيرات عديدة، كنجاحه البارز وتأثيره على الساحة الفنية وقيادته جيلاً جديداً في الفن المعاصر السوري.

تخرّج من كلية الفنون الجميلة عام 1983 بامتياز، حصل بعدها على منحة من وزارة التعليم العالي عام 1987 ليدرس في الخارج. اختار السفر إلى بلجيكا بسبب تاريخها الفني العريق وبخاصة لوجود المدرسة الفلمنكية للرسم فيها في القرن السادس عشر، وحصل على دكتوراه من المعهد العالي للفنون التشكيلية في مونس عام 1997.

منذ ذلك الوقت، شارك في العديد من المزادات العالمية ومعارض فردية وجماعية في الشرق الأوسط، أوروبا والولايات المتحدة.

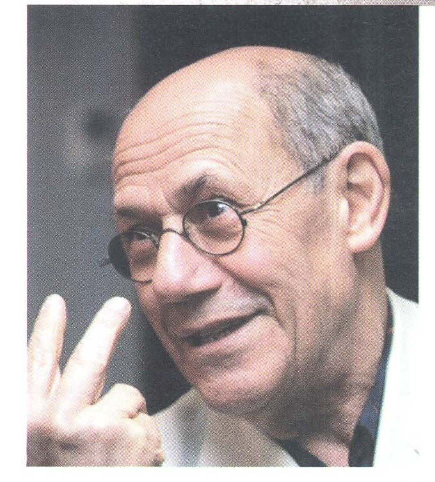
وعلى هذا النحو، لم تعوّق أي حدود فن صفوان داحول. أسلوبه في الرسم مستوحى من مجالات عديدة من الفن عبر التاريخ، كالفن الآشوري، والفرعوني، وأساتذة أوروبيين مثل بوش Bosch وبيتر بروغل الأكبر "Pieter Bruegal the elder"

يمكننا أيضاً أن نلاحظ عناصر الحداثة العالمية ورسم فترة ما بعد الحرب مثل التكعيبية الأثرية عند بيكاسو ونذير الاجتماعية السياسية عند فرانسيس بيكون.

ما تزال لوحات الفنان تبرهن أصالة عميقة، تحديداً تكوينه لعلم الجمال من خلال الاستكشافات الدقيقة لموضوع المرأة واستمرار الصحوة من اللاوعي.

الفنان صفوان داحول

- 1961 ولد في حماه، سورية.
- 1983 تخرج من كلية الفنون الجميلة بدمشق / قسم التصوير.
- 1985 دبلوم دراسات عليا - جامعة دمشق.
- 1997 دراسات إضافية في المدرسة العليا للفنون. بلجيكا.
- عضو الهيئة التدريسية في جامعة دمشق، كلية الفنون الجميلة.
- متفرغ للعمل الفني.
- أعماله مقتناة من قبل وزارة الثقافة السورية / المتحف الوطني بدمشق / متحف دمّر / وضمن مجموعات خاصة.
- معارض خاصة 1989 صالة السيد بدمشق.
- 1991 صالة السيد بدمشق.
- 1993 صالة عشتار، دمشق.
- 1994 صالة L'oeil بروكسل، بلجيكا.
- 1995 مبنى البرلمان الأوروبي، بروكسل، بلجيكا.
- 1996 صالة L'oeil بروكسل، بلجيكا.
- 1997 صالة المسرح الملكي الفلمنكي، بروكسل، بلجيكا.
- 1997 صالة تموز، بروكسل، بلجيكا.
- 1998 صالة أتاسي، بدمشق.
- 1999 صالة بوشيري، الكويت.
- 2000 صالة الفيروز، البحرين.
- 2001 صالة السيد، دمشق.
- 2002 صالة الفنار، الكويت.
- 2003 مدينة دبي للإعلام (صالة قزح).



غياث الأخرس..

تجربة رائدة في مجال صعب..!!

■ د. محمود شاهين*

يُشكّل فن الحفر المطبوع، إضافة إلى الرسم والتصوير والنحت، الأركان الرئيسة لأسرة الفنون التشكيليّة، وهو فن قديم وعريق، ناب عن فنون الدعاية والإعلان والترويج والتوجيه، ردحاً من الزمن، لامتلاكه خاصية الاستنساخ والتكرار بوساطة سطح من المعدن، أو الحجر، أو الخشب، أو اللونوليوم، ومكابس وأحبار خاصة. استفاد فن الحفر المطبوع من المطبعة، ودخلته تقانات جديدة، ونتيجة للخروقات التقانيّة البصريّة المذهلة، التي أحدثها اختراع (الكاميرا) وامتداداتها، انكفأت الفنون التشكيليّة عموماً وفن الحفر المطبوع خصوصاً، إلى تقاناته التقليديّة، ولغته البصريّة العميقة التي بدأت تتكثف: شكلاً ورمزاً ودلالة، متوجهة إلى بصر وبصيرة المتلقي الذي لا زال يعيش حالة غربة مع هذا الفن، رغم أهميته وأصالته.

رائد فن الحفر

يُعتبر الفنان التشكيلي السوري (غياث الأخرس) الرائد الحقيقي لفن الحفر المطبوع في سورية، وأول الدارسين الأكاديميين المتفرغين كلياً له. فقد درسه في كل من مصر وفرنسا وأسبانيا، وعكف على ممارسة تقاناته المختلفة، منذ نحو نصف قرن من الزمن. شغل ما بين عامي 1964 و1978

*نحات وأستاذ: عميد كلية الفنون الجميلة بدمشق.

العدد 1975 .

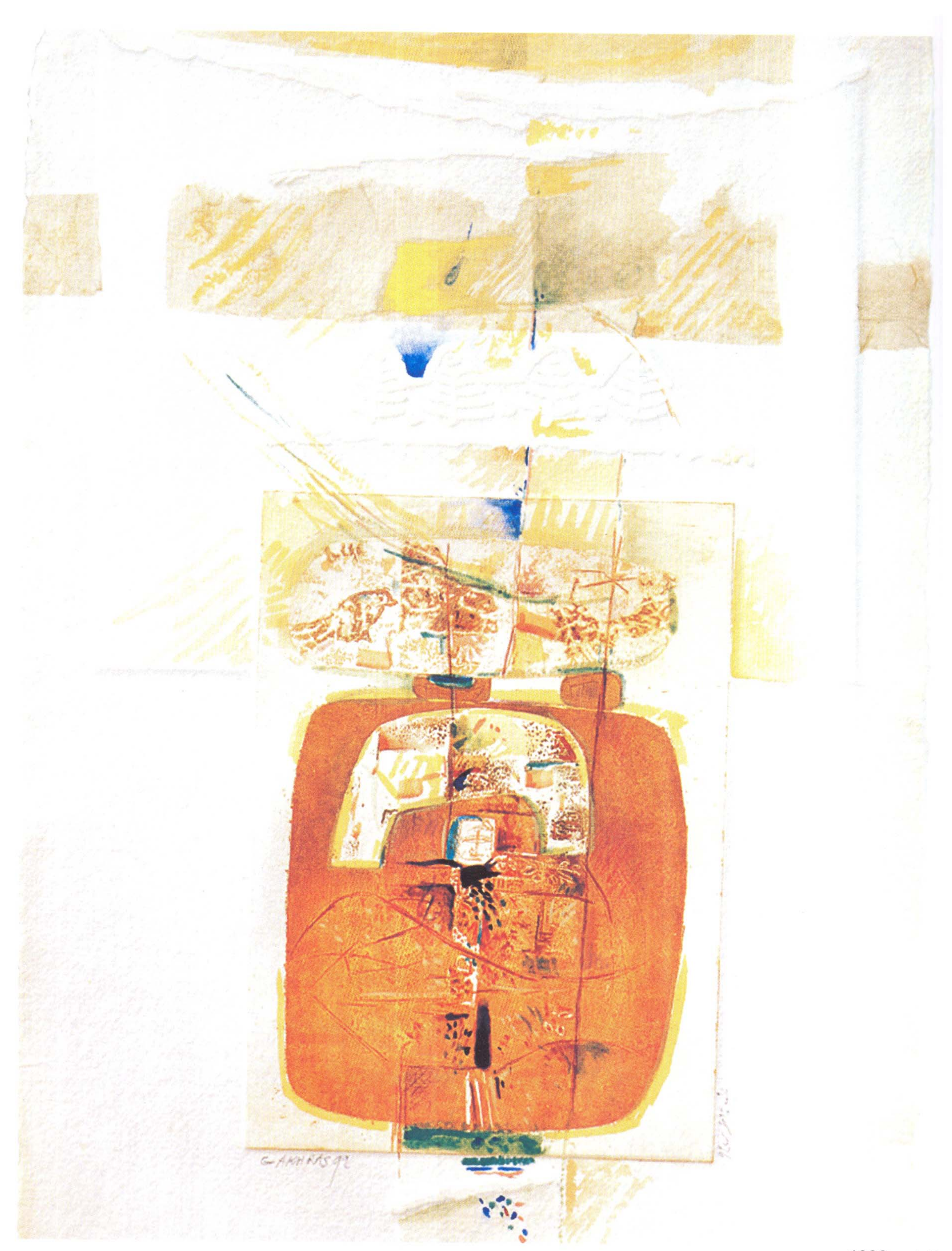




رأس عصفور، 1975.

منصب رئيس شعبة الحفر والطباعة في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، وقام بتدريسه خلال هذه المدة، بكثير من الصدق والمحبة والتفاني، ما مكنه من التأسيس لبدايات راسخة وسليمة لهذا الفن في سوريّة، أفرزت فيما بعد، أسماء هامة، تنهض عليها الآن، حركة هذا الفن الذي لا زال خجول الحضور في حيواتنا التشكيليّة العربيّة، لأسباب ذاتيّة تتعلق بالفنان الحفار نفسه، وموضوعيّة، تتعلق بمتطلبات ممارسته الباهظة التكاليف.

قاد الفنان غياث الأخرس خلال وجوده في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، وببراعة لافتة، شعبة الحفر المطبوع فيها، وحببنا (نحن طلابه) بهذا الفن الجميل، حيث كانت الدراسة الإعداديّة (غير التخصصيّة) تستمر في الكلية لمدة



إلهام، 1992.

سنتين، الأمر الذي مكننا من الإحاطة بغالبية تقاناته التي كانت سائدة في هذا الفن العريق،أواخر ستينيات القرن الماضي ،ولازالت مستمرة معه حتى الآن .

تجربة فنيّة

المتابع لتجربة الفنان غياث الأخرس، لا بد أن يدهشه غناها وتنوعها التقاني والتعبيري، والتطورات الكبيرة التي شهدتها، ما يؤكد متابعته الدؤوبة والخلاقة، لمسيرة فن الحفر المطبوع في العالم، واستفادته من كل جديد طرأ على تقاناته، ومن ثم الاستفادة منها، بعد أن يخضعها لشخصيته الفنيّة المتميزة الناهضة في الأساس، على عدة مصادر أبرزها: الحياة الشعبيّة السوريّة ومعطياتها المختلفة. هذه الحياة التي طالما شكّلت همه وهاجسه و ملهمته، إضافة إلى قضية التراث والمعاصرة التي يراها قائمة على فكر قومي جغرافي، ولهذا أعطى للتراث والمعاصرة القيمة قبل عامل الزمان في المكان، وأكد على أن الرؤية الحياتيّة تُشكّل الأساس المتين لتكوين العمل الفني، وهي بالتالي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتسجيل (الفوتوغرافي) للعين المجردة. بيد أن الصورة المسجلة لمكان محدد، بعيدة كل البعد عن أن تكون لوحة فنيّة، إذ لا يمكن (برأيه) أن نسمي عملية إعادة إنتاج المكان وثائقياً عملاً فنياً، حيث لا بد لهذا المكان أن يُضاف إليه، إحساس الفنان الذاتي الذي تشكّل من مداركه وثقافته، والذي ينعكس في موقفه الأخلاقي، أو السياسي، كانتماء حسي حضاري له شكل المعاصرة.

مرجعيات ومقومات

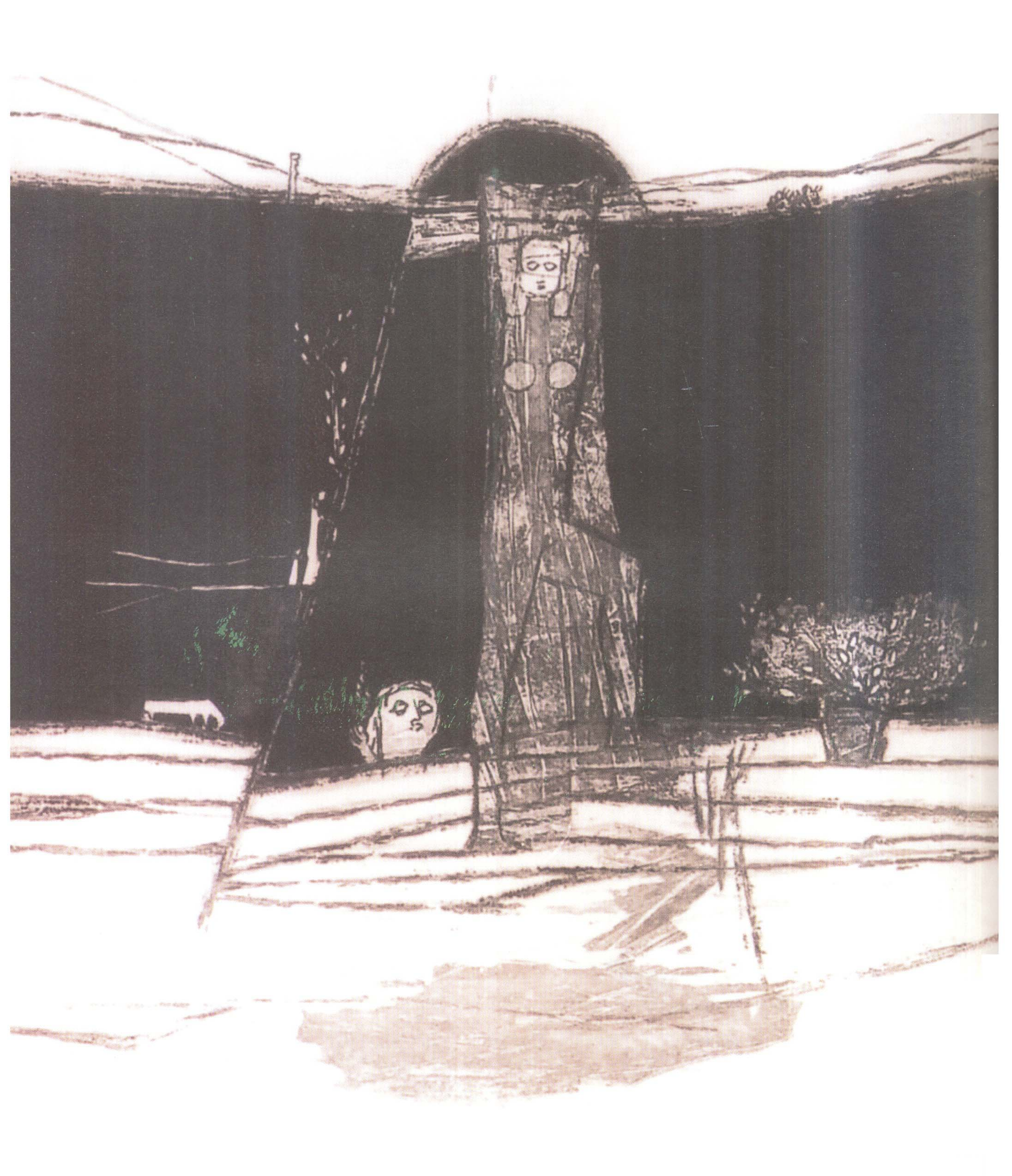
واظب الفنان غياث الأخرس على إنتاج المحفورة المطبوعة بتقاناتها كافة، وقد عاشت هذه المحفورة عدة تحولات وانعطافات قادتها إلى رحاب العالميّة الواسعة، كخبرة وتقنية، لكنها احتفظت في الوقت نفسه، بمرجعياتها السوريّة، والجسور التي تربطها ببداياتها الأولى التي كونتها. فقد نهضت محفورة الفنان الأخرس، على عدة مصادر أبرزها الحياة الشعبيّة السوريّة، وهذه الخصيصة يراها الفنان التشكيلي العراقي المعروف (ضياء العزاوي) فضيلة امتلكها الفنان الأخرس، بحث من خلالها عن الإنسان، عبر هاجس شعبي لا يزال يرهن تصوره بالريف السوري: بعلاقاته الإنسانيّة، وقيمه وأرضه.ويرى



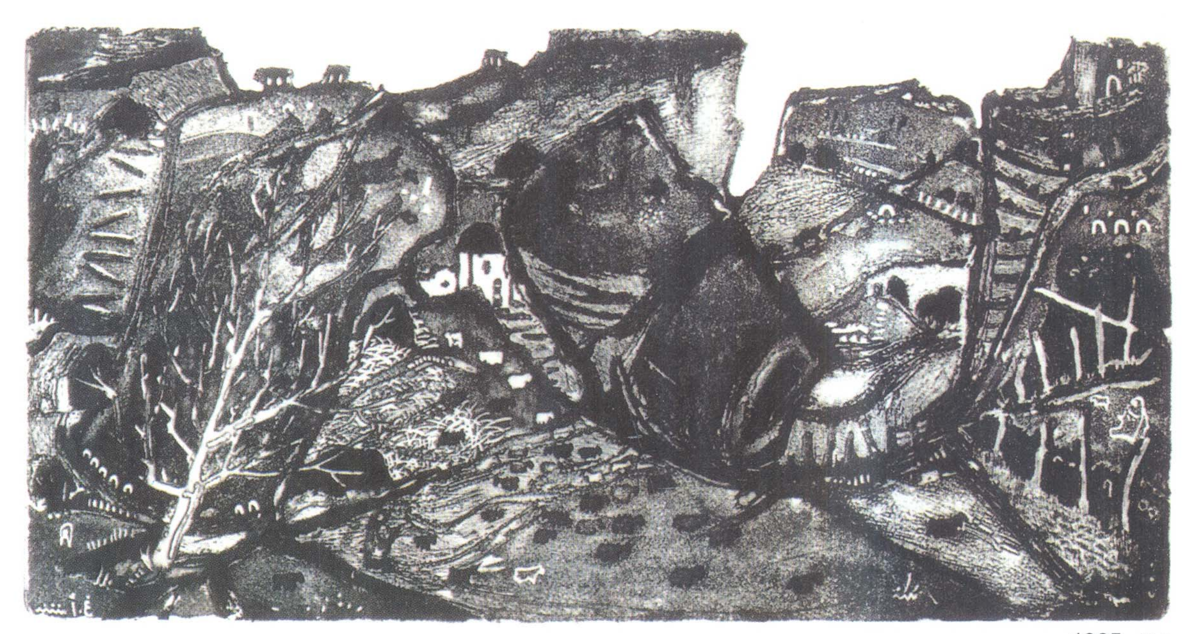
هروب 2، 2008.



السقوط ،1995.



الحقيقة، 1974.



معلولا، 1965.

نجد أثراً للمنظور، أي المستويات المتعددة في أعماله، ما يعني أن هاجسه الأساس هو إيجاد شكل صامت، أو لون قادر على التحدث. لذا نجد أن ألوانه أقرب إلى (الديالوج) أو الحوار. فهناك مساحة منخفضة الإضاءة وأخرى مرتفعة الاضاءة، وكأنه القرار والجواب الموسيقيين.

ويرى هؤلاء أن الأخرس ليس فناناً تجريدياً بالمعنى الكامل، لأن العوالم الحسيّة بارزة بوضوح في أعماله، وأبرز إشاراتها، العمارة الإسلاميّة العملاقة التي يتكئ عليها، مع أنه يستعمل جزئيات منها لا أكثر، غير أنه يرتفع بهذه المظاهر الحسيّة إلى حالة ذهنيّة ينقذها بوساطتها، من الرتابة والديمومة الفعليّة الساذجة. بمعنى أنه ينشر الواقع الحسي في مساحة مطلقة في الألوان والزخارف، محاولاً بذلك السمو بالتجربة الحسيّة إلى آفاق ذهنيّة أكثر ديمومة.

أعمال الأبيض والأسود

على الرغم من اقتحام عالم الألوان للمحفورة المعاصرة، وانتشار التقانات التي تنقل هذا العالم إلى معمارها، ببراعة وشفافية وتوظيف متقن، ظل عالم الأبيض والأسود ومشتقاتهما من الرماديات، هو السائد في هذا الفن الذي نهض في الأساس، على هذه التقنية التي استخدمها الفنان غياث الأخرس في مراحل تجربته ، لا سيما خلال عقد الستينيات، حيث كرس غالبية محفوراته، لعوالم الريف السوري ومفرداته ورموزه وإنسانه الطيب، كما خص (معلولا) عاشقة الصخر والتاريخ بسلسلة من الأعمال المتميزة، زاوج فيها بين الخطوط (الرسم) والمساحة اللونيّة، وبين الصلابة والرقة، والبيوت و الانسان وما يحيط به من موجودات الطبيعة (حيوان، طيور، نباتات، صخور) ثم قام بتنضيد هذه المفردات ضمن تكوينات مدروسة بعناية فائقة، وازن فيها بين الأبيض والأسود، والبنية القوية للتكوين، والخلفية البيضاء المربوطة بإحكام به، مع التأكيد على حركيّة مدروسة وساحرة تتماهى إلى حد بعيد، بالخصائص المعماريّة والطبيعيّة المتفردة لبلدة معلولا، لا سيما عناق الصخر للبيوت، والإنسان للبيوت والنبات. هذا العالم البسيط الوسيم، صاغه الفنان بنوع من التشخيص المختزل، لكنه القادر على هدهدة ذاكرة المتلقي وخياله، ووضع بصره وبصيرته، في التفاصيل العميقة والمثيرة والمبهجة، لجماليات هذه البلدة، المتفردة بعفوية وبساطة مدهشة، لاتحتضن بكورة معلولا وتلقائية إنسانها فحسب ، وإنما تنم عن صورة رائعة ، لعناق التاريخ والطبيعة وإرادة الإنسان المذهلة ، على صنع الحياة وعيشها ، رغم صعوبتها وقسوتها .



طيور معلقة، 1969 .



كرمة 1, 2002.

هذا العالم النقي والجميل والفريد، تمكن الفنان غياث الأخرس، من نقله إلى محفورته، عبر رموز وإشارات منفذة بخطوط رهيفة، ومساحات لونيّة يتوزعها الطلس والتهشير، الفاتح والغامق، إضافة إلى جسور الرماديات الشفيفة المتروكة فوق البياض بحساسيّة عالية، مفعمة بالصدق، مترعة بالشعور، تتعاون الخبرة الكبيرة، والموهبة الفنيّة الأصيلة، في إنجازها.

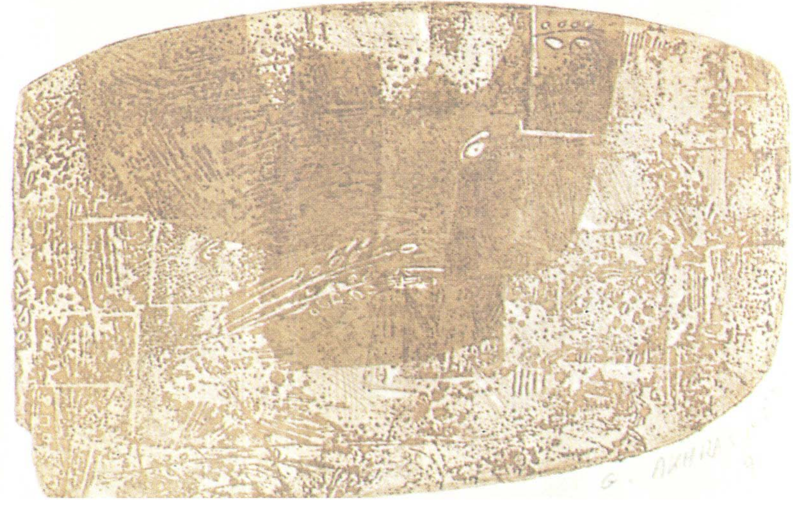
الأعمال الملونة

خلال عقد السبعينيات من القرن الماضي، فاضت الألوان، على محفورة الفنان الأخرس، لكن بحذر شديد، ودراسة مسهبة، وتموضع محسوب في بعديه الشكلي والدلالي، لكن دون أن يؤثر هذا الفيض، على المقومات الرئيسة لأسلوبه، وخصائص معمار محفورته، وسطوة وسيطرة علاقة الأبيض والأسود. إذ ظل الخط القوي تارة، والرهيف تارة أخرى، المرسوم بالأسود والرمادي (اضافة الى ا لمساحة) هو السائد والمسيطر على عمارة المحفورة، حيث أحاط بالأشكال والمساحات الملونة (قرميدي، أصفر محمر، أحمر، أزرق مرمد، أخضر فاهي، بني شفيف) بكثير من التوافق ، وتبادل معها القيم، حيث أبرزت الخطوط السوداء والرماديّة اللون، والعكس صحيح أيضاً، أبرز اللون هذه الخطوط وأكدها، وكل ذلك انضوى، ضمن البنية التكوينيّة المدروسة بعناية فائقة ومتفردة ، ميّزت محفورة الفنان الأخرس، وكانت إحدى أهم قيمها التشكيليّة والتعبيريّة، والقائمة بشكل عام، على توزيع مدروس ومتقن، لشرائط، أو مساحات هندسيّة (مستطيل، مربع، شكل بيضوي، مثلثات، شرائط) أخضعها الفنان لمعالجة خاصة، استل بوساطتها، قسوتها وصلابتها، محولاً إياها، إلى أشكال إهليلجيّة طافحة بالحساسيّة، والرقة، والحنان، والطراوة، والتلقائيّة، وهي الخصائص والمقومات الرئيسة لريفنا السوري، وإنساننا الشعبي، وهذه المقومات والخصائص ، كانت وما تزال، الموضوع الرئيس لمحفورة الفنان الأخرس.

تجريب وبحث

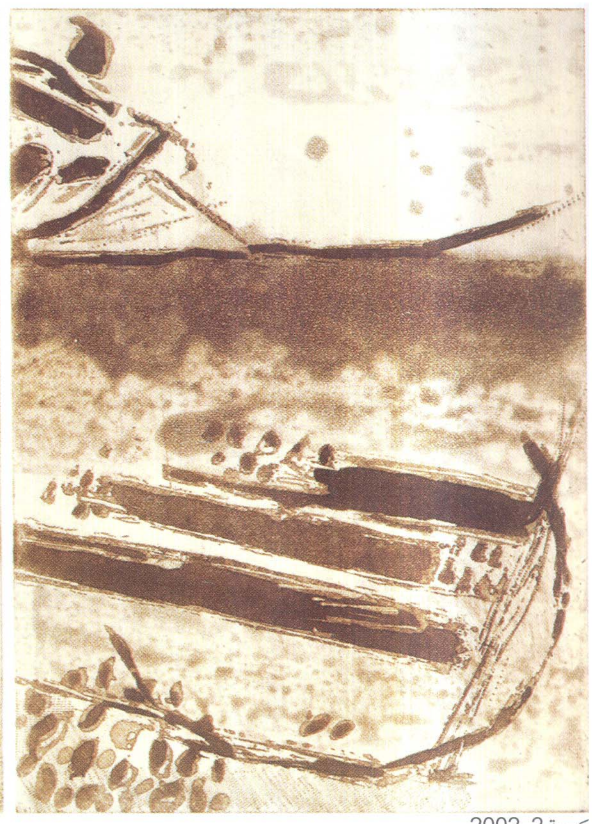


أهل الكهف، 1972.









كرمة2, 2002.

خلال عقدي الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين ومطلع القرن الحادي والعشرين، أوت إلى محفورة الفنان غياث الأخرس، تأثيرات عديدة، وتقانات جديدة، ونزعة بحثيّة تجريديّة طاولت شكل ومفردات الصياغة وطريقة بناء التكوين، ومع ذلك، ظلت شخصيته الفنيّة التي تجمع ببراعة مدهشة، بين خبرة تقانيّة عالية، دائمة الإضافة والتطور، وبين تلقائية مفعمة بالأحاسيس الرهيفة ، مسيطرة عليها ، وهي شخصية عاشقة للإنسان والطبيعة، لا سيما الإنسان الشعبي البسيط، والطبيعة البكر غير المنتهكة، أو المشوهة، أو المعطوبة، التي تحيط بهذا الإنسان، مع ملاحظة، تأكيد الفنان الأخرس، على الاختزال والتلخيص الذي يصل أحياناً إلى حدود التجريد، وإصراره الدائم على خوض غمار تقانات جديدة (كاستعماله للمساحة النافرة بوساطة الضغط على الورق أو الكرتون) والإيغال في استعمال درجات مختلفة من الألوان، ضمن شرائط قوية أحياناً، وهادئة، متدرجة، متناهية الشفافية، أحياناً أخرى.

من جانب آخر، أولى في أعماله الجديدة ، البنية التشخيصيّة للإنسان اهتماماً أكبر، وتفنن في طرائق توزيعها في صلب التكوين تارةً، وعلى حدود المساحات أو داخلها تارةً أخرى.وقد تحوّلت هذه المساحات في غالبية أعماله الأخيرة، إلى عنصر أساس فيها، ما خفف، من حضور الرسم (الخط) والمساحات المهشرة، والموتيفات الناعمة في معمارها.

ما يلفت أيضاً، في تجربة الفنان الرائد غياث الأخرس عموماً، حرصه الشديد، على أن يبقي هذه التجربة بعيدة عن برودة التكنولوجيا التي جاءت مع الحاسوب، وباتت متكأً أساساً لغالبية المصممين الغرافيكيين والحفارين، في إنجازهم لأعمالهم، بما في ذلك أعمال الحفر المطبوع، ما جعل محفورته وثيقة الصلة بالمرجعيات التي كونتها وتكونت فيها، والقائمة على جملة من الثوابت منها: عشقه المدنف للإنسان الشعبي وبيئته المعماريّة والطبيعيّة، وافتتانه بتراثه العريق الضارب عميقاً في تربة الحضارة الإنسانيّة، وحرصه الشديد على إعمال الخيال، وإيقاظ الأحاسيس الرهيفة في منجزه البصري، والتأكيد على العفويّة، أثناء اجتراحه لفعل الإبداع الذي يأتي

السقوط, 1975.



سراب صحراوي 2، 2001.

لديه معجوناً بالخبرة العلمية الرفيعة، ومحروساً بالدراسة الأكاديميّة العميقة، المتشعبة وغنياً بمصادره المتعددة، ومتجدداً بالانكباب المجتهد على الإنتاج والعرض. وقبل هذا وذاك، القادم من موهبة فنيّة أصيلة، حقنتها الدربة بحيويّة كبيرة، لتجعل هذا الفعل، في حالة تجدد وإضافة دائمتين.

بمعنى آخر: نهضت محفورة الفنان الأخرس، على موهبة فنيّة واضحة وأصيلة، بلورتها الدراسة الأكاديميّة المختلفة المشارب، وأنضجتها الممارسة، وحصنتها الدربّة، وقامت بتجديدها، متابعاته الدائمة لإفرازات الفنون المعاصرة، واستفادته الواعية منها، الأمر الذي جعل تجربته تعيش حالة دائمة من الحِراك، إن على صعيد مضامينها أو الأشكال والصياغات والتقانات الحاضنة لهذه المضامين.

* * *

غياث الأخرس في سطور

- مواليد حمص عام 1937.
- درس فن الحفر والطباعة في القاهرة ومدريد وباريس.
- عمل ما بين 1964 _ 1978 أستاذاً ورئيساً لشعبة الحفر والطباعة في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، ثم استقر في مدينة باريس، لكنه في العقدين الأخيرين، أصبح يتنقل بين دمشق وباريس، فيمضي ردحاً من الزمن هنا، وردحاً هناك.
- بعد غياب طويل عن عرض أعماله في سورية، عاد إليها العام 1989 بمعرض يمثل آخر ما توصلت إليه تجربته الفنيّة في مجال الحفر، أقامه في كل من دمشق وحمص وحلب. وفي العام 1993 أقاماً معرضاً جديداً لأعماله في صالة (أتاسي) بدمشق، ضمنه ثماني وعشرين محفورة حديثة الإنتاج، متطورة التقنيّة.حمل المعرض عنوان (حوار التراث ___ تحية إلى فاتح المدرس).
- ما بين عامي 1964 _ 1978 أقام الفنان الأخرس تسعة معارض شخصيّة في قاعة الفن الحديث، وقاعة الصيوان، وصالة المركز الثقافي العربي بدمشق. وفي صالة سلطان بالكويت، وصالة (وان) ببيروت، وصالة بتيون بفرنسا، وصالة سفاخانة بالقاهرة، ومتحف الفن الحديث ببغداد، و(ابند أكاديمي منهايم) بألمانيا.
- ما بين عامي 1972 _ 1984 أقام أحد عشر معرضاً فنياً في صالة أورنينا، وصالة المركز الثقافي الفرنسي بدمشق، وصالة سلطان بالكويت، ومتحف الفن الحديث بمدريد، وصالة محترف الرباط، وصالة نادار في الدار البيضاء، وصالة متحف أورسكين ماكون، وصالة آركادي ليون، وصالة سيمون بودي تولوز بفرنسا، وصالة ألف بواشنطن، وصالة غرافيتي بلندن.
- ما بين عامي 1986 _ 1989 أقام ثلاثة معارض، الأول في صالة فارس باريس، والثاني في صالة كومبرا بلندن، والثالث في صالة سيمون بودي تولوز بفرنسا.
- حصلت أعماله على الجائزة الدوليّة الثانيّة لفن الحفر في بينالي الإسكندريّة عام 1972، وله مشاركات في معارض جماعيّة أقيمت في سان باولو، فلورنسا، كاراكوفي، لوبيليانا، روما، بغداد، لندن، فرنسا، إسبانيا، ألمانيا، مؤسسة هوبر أكيرمان، الولايات المتحدة. تتوزع أعماله في العديد من المتاحف المحليّة والعربيّة والعالميّة.

إشارة:

الإتكاءات الواردة في البحث مأخوذة من دليل معارض الفنان غياث الأخرس التي أقامها في العام 1989 في كل من حمص ودمشق وحلب.

اللوحة الحروفية في أعمال..

الفنان سامي برهان..!!

■ محمود مكي *

الفن والخط العربي:

لم يأخذ أي بحث نقدي بجدية وموضوعية ، الخط العربي في مضمار الفن التشكيلي العربي الحديث، حتى تاريخه، ليبين مقدار أهمية الخط العربي في تأسيس مدرسة فنية عربية تعتمد على الحروفية والزخرفة على الصعيد التشكيلي والجمالي في الفن العربي، رغم ما يحوي، هذا الخط مع الزخرفة، من مقومات تشكيلية وجمالية وفكرية تثري الفن التشكيلي برمته، وأساليب الإبداع عند الفنان العربي لإيجاد مدرسة فنية عربية خالصة من شوائب المدارس... لهذا السبب الكبير تنبّه إليه بعض الفنانين الأجانب، والعرب حالياً ، في وقت لاحق في هذا العصر، وأدركوا مقدار هذه الأهمية للخط العربي في الفن التشكيلي الذي يواكب مفاهيم الفن المعاصرة والجديدة ، واعتبروه من أهم الفنون العربية التي ظهرت في تاريخ العرب الفني، وخاصة، عندما نما وتطور في العصر الإسلامي، بالقياس إلى باقي الفنون التشكيلية الأخرى كالمنمنمات والزخرفة والرقش...

والفنان الكبير (سامي برهان) واحدا من الفنانين الذين استطاعوا تطويع الحرف العربي تطويعاً متميزاً في الفن التشكيلي، جمالياً وفكرياً وتشكيلياً في مجمل لوحاته، واستطاع، عن جدارة، أن يؤسس لمدرسة فنية عربية خاصة في إنتاج اللوحة الحروفية العربية الخالصة من شوائب بعض مفاهيم المدارس الغربية...

الحياة الفنية:

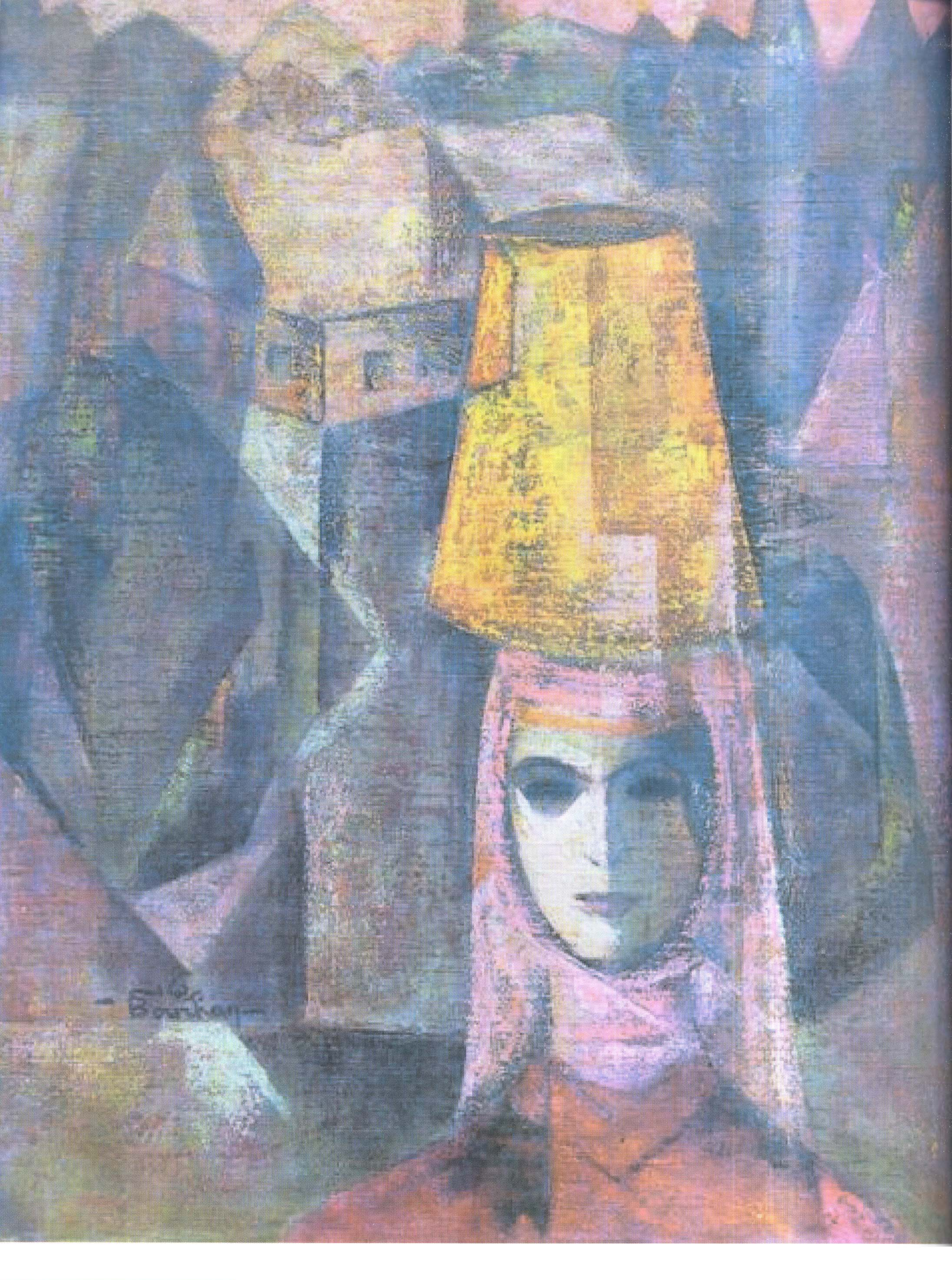
ولد الفنان الكبير (سامي برهان) في حلب عام (1929) ، وبدأ اهتمامه بالخط العربي عندما تتلمذ على يد الخطاط الكبير للدولة العثمانية (حسين حسني) أثناء زيارته لمدينة حلب في عام (1949) ، وهو من مؤسسي مركز الفنون التشكيلية بحلب، ومن أوائل مدرسي الفن فيه ، وفي عام (1963) غادر حلب لإتمام دراساته في الفن التشكيلي في (روما) بإيطاليا ، وتخرج من أكاديمية الفنون بروما قسم التصوير عام (1967) ، وحصل على اجازات علمية في النحت والسيراميك وصك العملة...

في إيطاليا التي استقر فيها أكثر من ربع قرن ، بدأ اهتمامه بالخط العربي وتسخيره في الفن لإيجاد مدرسة فنية عربية تواكب المدارس الفنية الغربية، وخاصة عندما تم تكليفه بتدريس جمالية الخط العربي في جامعة روما عام (1972) ، بدأت شهرة الفنان (سامي برهان) تنتشر في أوربا بعد مشاركاته الكثيرة في المعارض الدولية والرسمية ، وحصوله على عدة جوائز فيها...

التجربة الفنية:

يبقى الحديث عن تجربة الفنان الكبير (سامي برهان) ، يحتاج إلى كثير من التروي ومراجعة الحسابات النقدية في ساحة الذائقة البَصَرِيّة والحركة التشكيلية السورية لعدة أسباب تتمحور حول قضايا هامة تدور رحاها حول مشكلات قضية الفن والتراث والمعاصرة في التشكيل العربي ، وبحث الفنان العربي الدؤب عن مفاهيم جمالية جديدة عربية للفن التشكيلي ، وخاصة، في اللوحة الحروفية...

* فنان وكاتب.

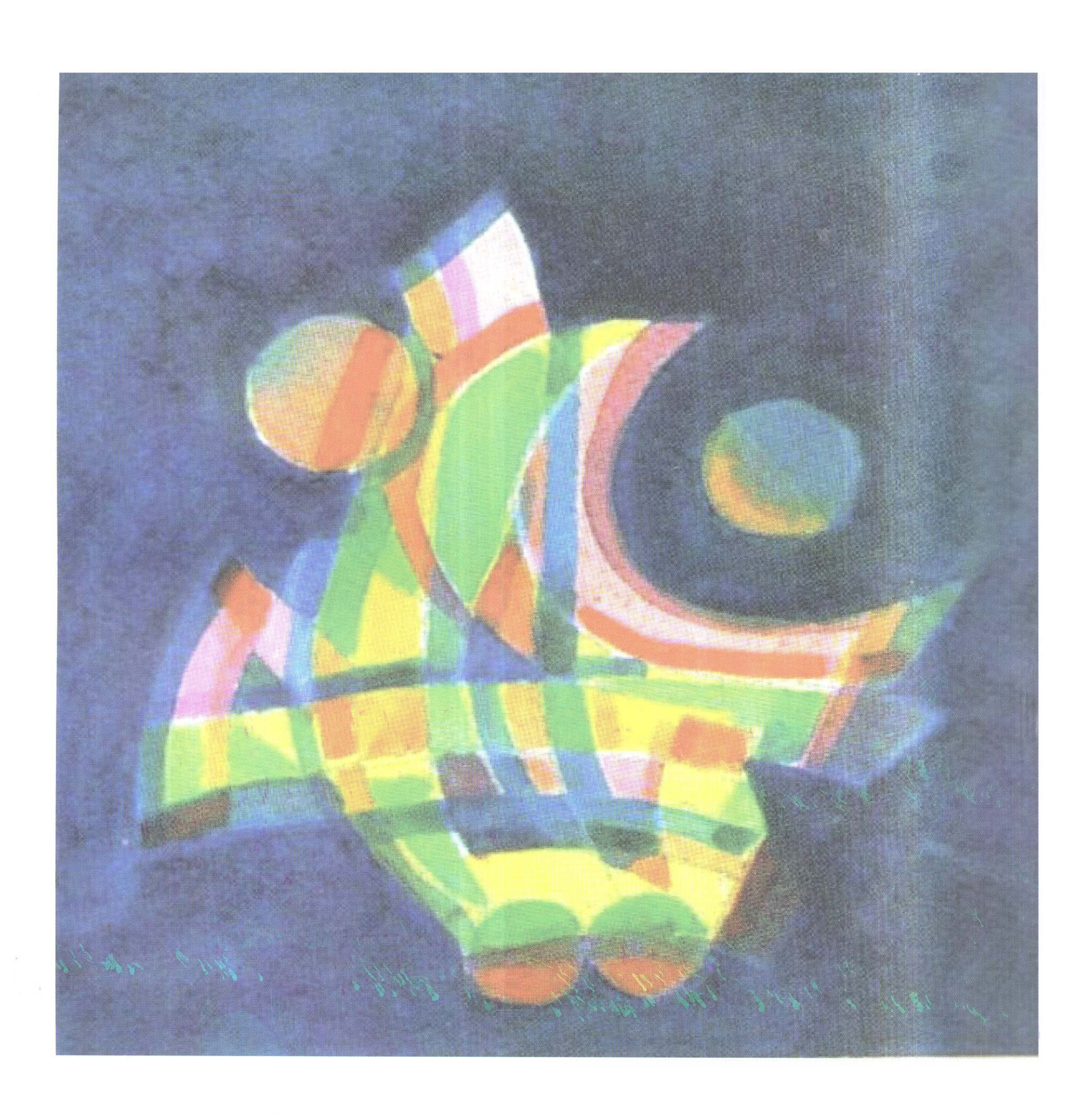

Bourhan



ومن طرف آخر، باعتبار الفنان (سامي برهان) من الفنانين الرواد في الفن التشكيلي السوري...

لابد من تلمّس البدايات الأولى للفنان كي نقف على مساراته الفنية التي انطلق منها خلال حياته الفنية، وترسم خطه البياني المتصاعد نحو الإبداع والسمو، والذي ينم عن التجربة الحروفية التي توصل إليها في النهاية...

بدأ الفنان (سامي برهان) تجاربه بإنتاج اللوحة التشكيلية في نهاية الأربعينيات عندما كان مدرسا في دار المعلمين بحلب، حيث شارك أول مرة بمعرض المغتربين في حلب في عام (1949) ونال فيه الجائزة الأولى على لوحته الجريئة التي طرح فيها الحداثة في الأسلوب والتقنية، ومنذ ذلك الحين بدأ مشواره الفني يتنامى... وراحت مساهماته في إنتاج العمل الفني تتطور نحو المعاصرة في



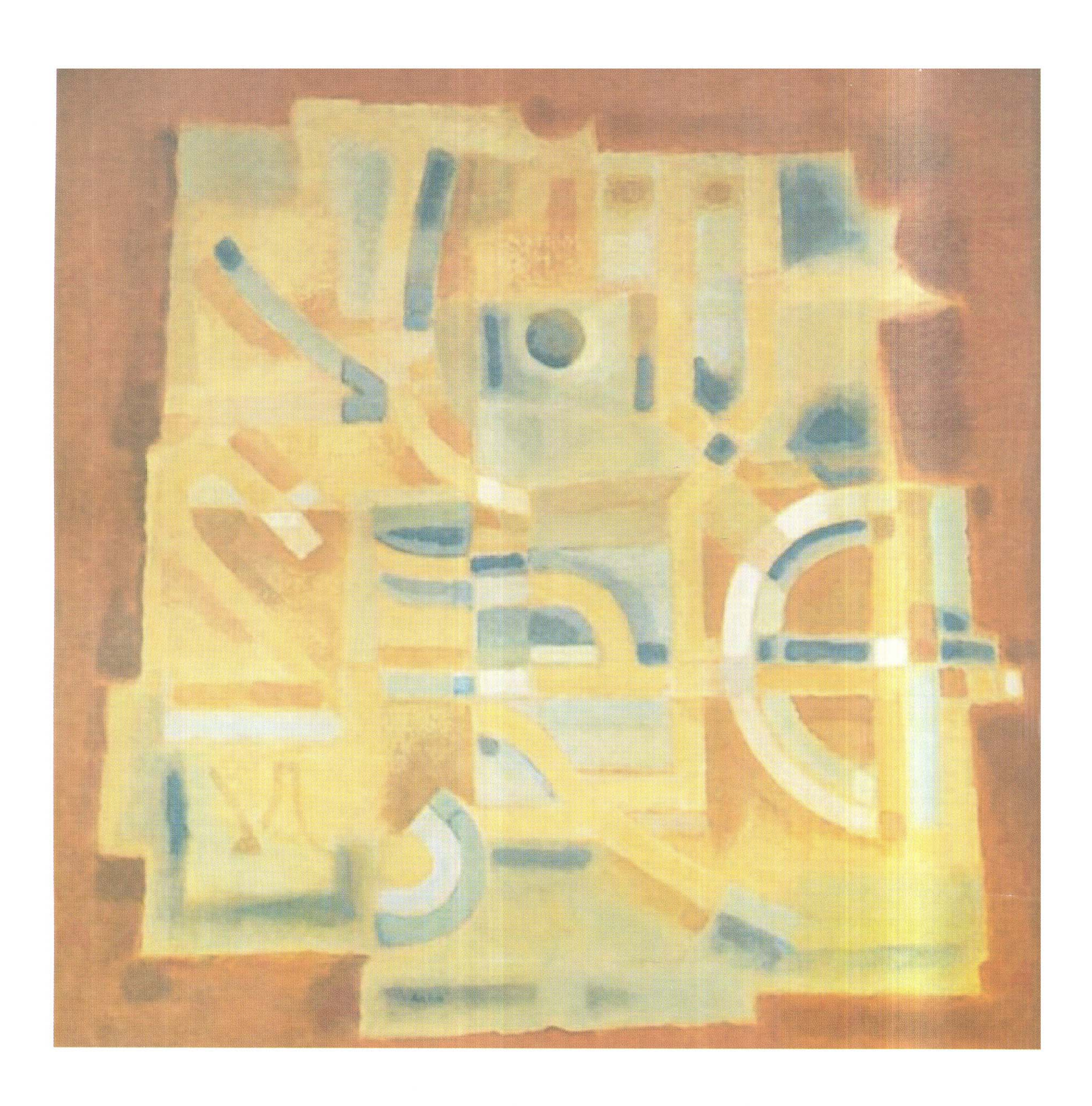
الفن... وبدأت تجاربه الفنية تتألق في المعارض الرسمية والدولية التي يشارك فيها ، مما شجعه على إقامة أول معرض فردي لأعماله الفنية في حلب من عام (1954) ، قدم فيه مجموعة كبيرة من أعماله الفنية التي كانت فيها تجاربه الفنية تتمحور حول المدرسة الواقعية والانطباعية حيث برع في تأثيرات اللون بضربات ريشة سميكة تجري على سطح القماش بحيوية لتترك آثاراً لفراغات لونية غنية بين التضاد اللوني والضوء وتأثيراته الجميلة عليها، ولم ينس البناء المتكامل والانسجام الواعي في اللوحة، والتصميم المتين فيها ، وبرع في بناء خلفية اللوحة تجريديا، بحيث بدأت تظهر رغبته في الانعتاق من المفاهيم التقليدية في الفن، والتحرر منها ، كانت أكثر مواضيعه مستمدة من البيئة المحلية وتدور حول العنصر الأساسي في الحياة، وهو المرأة مع عناصر من البيئة المحلية



،كالبيوت وقبابها الطينية المعروفة في قرى مدينة حلب ، ومزجها ببراعة مذهلة مع عناصر تراثية أخرى ، مثل اللباس الشعبي والزينة الخاصة بالمرأة الريفية ، وكانت من أهم لوحاته في تلك المرحلة، لوحة (قطاف القطن) .

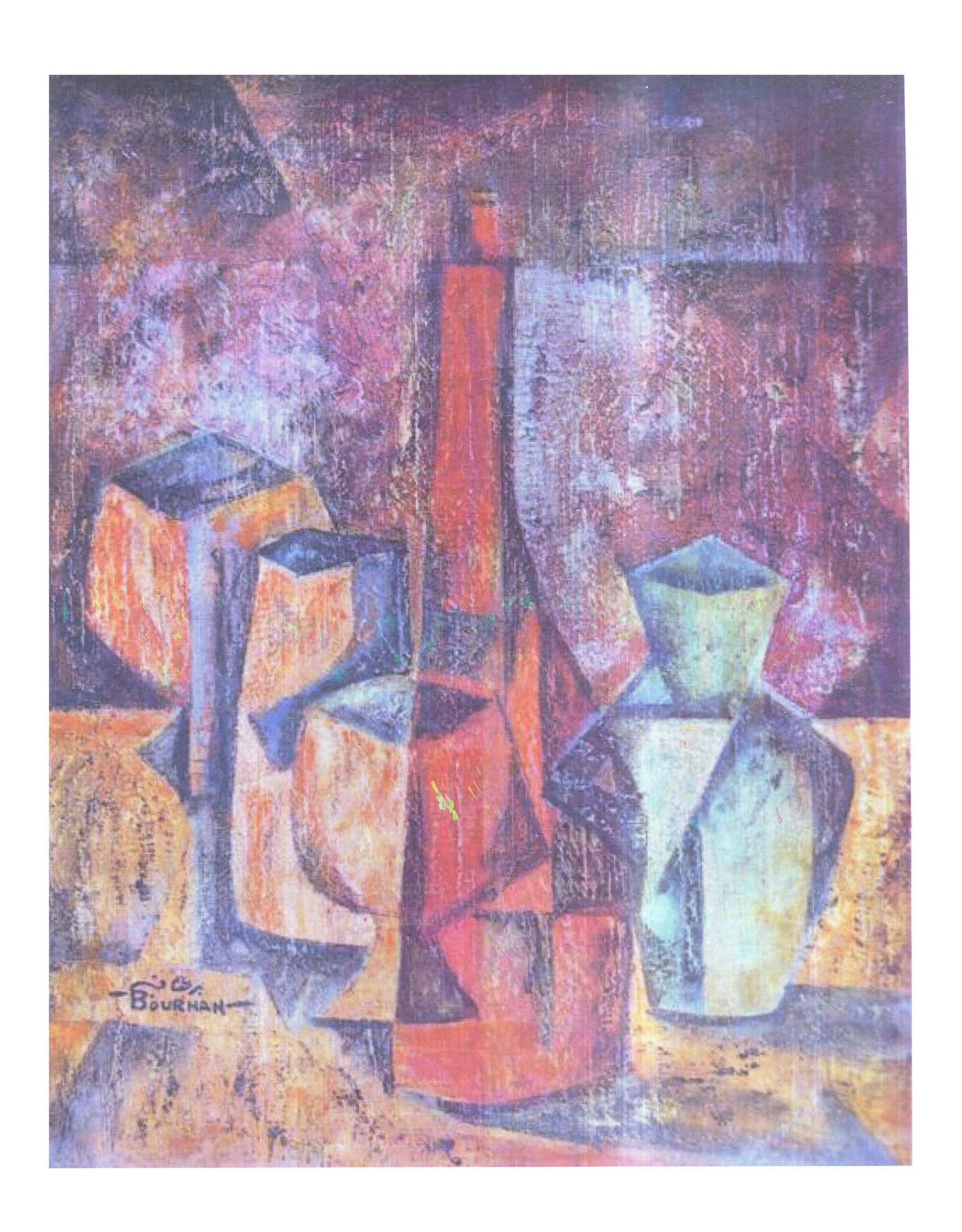
كانت أعماله الفنية في تلك الفترة تنم بوضوح عن انحيازه بالفن نحو الأساليب التجريدية ، وقد ظهر بوضوح في المساحات اللونية الكبيرة ضمن جمالية خاصة في خلفيات أعماله ، وبدأت أشكاله الواقعية تتماهى وتغيب خطوطها الرئيسية وملامحها في بقع لونية متموجة ومتمازجة وموحية بالصوفية أو الروحية بين درجات اللون الواحد ...

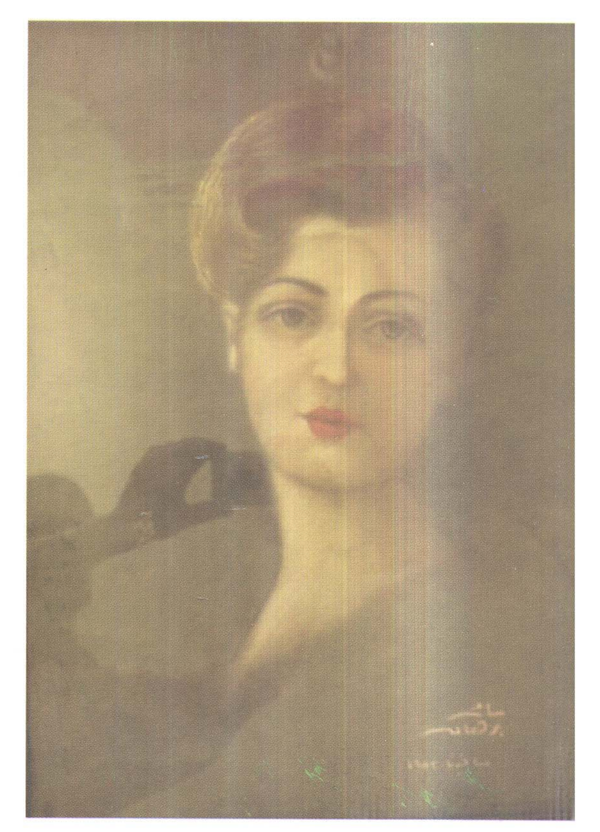
في بداية الستينيات تنبه الفنان الكبير (سامي برهان) لأهمية الخط العربي لإدخاله في العمل الفني ، فبدأ يزاوج بتقنية جديدة في أعماله بين التشخيص والتجريد في الشكل ، مستخدماً عناصره من الحياة كموضوعٍ محوريٍ في أعماله الفنية، ومزج معها الحروف



العربية بطريقة تكاد تكون مخفية عن أنظارنا باستحياء عفوي، ثم بدأت تنحسر معالم الخطوط في هذه الأشكال وتتماها نحو اللانهاية ضمن مساحات لونية غنية جماليا... وبدأ معها يظهر الخط العربي بقواعده التقليدية كمحور أساسي في تكوينات اللوحة، متفهما للحرف العربي الذي يعتبره كما يقول: (التجريد لدى الفنان الحديث مبنٍ على الشكل واللون، بينما الحرف العربي له أربع دعائم هي الشكل واللون ثم الصوت والمعنى، هذا بالإضافة إلى مفهومه وأسراره الروحية).

ومن هذا المفهوم الجديد للحرف العربي، قدم معرضه الكبير في صالة الفن الحديث بدمشق في عام (1961) الذي عرض فيه مجموعة كبيرة من أعماله المميزة والخاصة بتجربته الجديدة، وعرف في الساحة التشكيلية السورية، من الفنانين الذين يتخذون من الحروف العربية مفردة أساسية في أعماله الفنية بأسلوب تشكيلي جديد، وتقنية فنية متطورة، وقد قامت في نفس الصالة ندوة فنية


برهان
BOURHAN



ودرجاته ، واللون الفيروزي ومشتقاته ، ليؤسس توليفة لونية جميلة ضمن تشكيلات جديدة للحروف العربية ، توحي ، في مجملها ، بمناخ روحي أو صوفي تنتشي فيها النفس الإنسانية ، وتحلّق بها نحو المطلق... وهو يحاول فيها إثارة المتلقي للبحث عن مكامن المعاني المادية في الكلمة ومدلولها اللغوي والفكري ، وكأنه يدفعنا للتنبه الشديد لأهمية المضامين الأساسية في لوحاته المستمدة من حياتنا الاجتماعية والسياسية...

كما تميزت تجربته الفنية بالتضاد اللوني الجميل الذي يصنعه في كتابة الحروف العربية وكأنه العارف بأسرار اللون وتكوينات الحرف الأساسية ، ومحاولاً فيها التناهي نحو الروحية الصافية المطلقة بتكوينات تجريدية جديدة حتى لا يكاد المتلقي في أكثر أعماله أن يقدر على قراءتها إلا بعد جهد طويل للدخول إلى عالمه الروحي...

أما الحديث عن تجربته النحتية في الحركة التشكيلية السورية ، فهو ما يزال من الرواد في مجال إدخال الحروفية إلى النحت السوري المعاصر ، حيث قدم تجربته النحتية بمفاهيم تشكيلية جديدة للحرف العربي ، وكانت تتمحور حول جمالياته الشكلية المجردة ، ومضمونه الفكري للروحية المطلقة ، ويبدو انه اهتم بالمضمون الفكري للحروف أكثر من اهتمامه بالشكل ، رغم أن تشكيلاته الحروفية موحية بوضوح إلى الفكرة ، وباعتبار أن الكلمة تحمل ذلك المضامين الفكرية والفلسفية بمفاهيمها الروحية ، وكان عمله الضخم في ساحة الزهور بحلب كلمة (سلام) تعبيراً عن مفاهيمه الحديثة للنحت في الفن المعاصر ، ورؤيته الجمالية والتشكيلية التي تفصح عن مكامن الروحية في الحرف العربي...

تبقى تجربة الفنان (سامي برهان) في النحت رائدة ، وخاصة ، في إقامة الأعمال النحتية الحروفية الضخمة في الساحات الكبيرة ، وتشكيلاتها الجديدة تؤكد على مفاهيم فنية معاصرة في مضمار النحت السوري المعاصر...

إن تأثير تجربة الفنان (سامي برهان) الحروفية (الرسم ، النحت) ، في الذائقة البصرية السورية ، بل في الوطن العربي ، قد أصبح لها مدلولاتها الجمالية والفكرية وخصائصها الفنية ، لما تحويه من مميزات فنية وتشكيلية وفكرية وجمالية خاصة به ، واستطاعت أعماله ولوحاته الحروفية أن تكون سفيرتنا في العالم الغربي...



* * *

بانوراما السيرة : الفنان سامي برهان

- 1929 ولد في حلب ، سورية.
- 1967 تخرج من كلية الفنون الجميلة في روما.

درس الفن في المدرسة العليا للفنون الجميلة في باريس.

- اهتم بالخط العربي وتتلمذ على يد الخطاط الكبير حسين حسني.
- 1965 إجازة في فن التصوير من أكاديمية الفنون الجميلة في روما.
- 1967 إجازة في فن النحت من أكاديمية الفنون الجميلة في روما.
- 1968 إجازة في فن صك العملة من معهد الميدالية وصك العملة في روما.
- 1971 دبلوم اختصاص في صك العملة من معهد الميدالية وصك العملة في روما.
- 1952 نجح في مسابقة تدريس التربية الفنية في سورية، وعين في مدينة صافيتا، ثم نقل إلى دار المعلمين الابتدائية في حلب.
- عمل مدرساً لجمالية الخط العربي في جامعة روما.

يتنقل بين حلب وإيطاليا حالياً

- 1995 أسس المركز العربي الإيطالي في ماساكررا حيث قدم لأول مرة الفنانين الحروفيين في معرض جوال في عدة مدن إيطالية مرفقا بالمحاضرات عن جمالية الحرف العربي.
- أعماله مقتناة من قبل المتحف الوطني بدمشق / وزارة الدفاع السعودية/ مجموعات خاصة لدى العديد من الشخصيات الهامة مثل: الأمير عبد الله بن سعود، الأميرة جوهرة الكبيرة، وزارة الدفاع السعودية، رئيس مجلس النواب اللبناني نبيه بري ، النائبة بهية الحريري، الدكتورة نجاح العطار نائبة الرئيس في الجمهورية العربية السورية، ورئاسة مجلس الوزراء في سورية، والدكتورة صالحة سنقر.
- 1952 تعرف على الخطاط العالمي حامد الآمدي أثناء زيارته لأزمير استنبول، في تركيا.
- 1963 ابتدأت إقامته الدائمة في ايطاليا حيث لا يزال متنقلا بين حلب وعواصم أوروبا والعالم العربي، باحثاً جاداً، بين الرسم والنحت والحفر، ومحاضراً عن جماليات الحرف العربي.
- 1986 لأول مرة تكلف الأمم المتحدة فناناً عربياً بتصميم إعلان مكافحة المخدرات، حيث تم تنفيذه كإعلان ثم كمغلف وطابع وليتوغراف كي تباع لصالح حملة مكافحة المخدرات .
- 1987 نفذ سجادة تباع لصالح الحملة نفسها، ولتزين القاعة الرئيسية في الأمم المتحدة في فيينا.
- 1992 اختارت اللجنة الفنية لتجميل مدينة الملك فهد الطبية أربع جداريات من أعماله بارتفاع 18 مترا ، ومجسماً حروفياً بعنوان (يا شافي).
- 1992 اختارت لجنة تزيين مطار جدة أعماله النحتية والتصويرية لتكون في قاعة الاستقبالات الرسمية في المطار.

معارض خاصة

- 1954 أقام أول معرض شخصي في حلب (نادي السعد) ثم سافر إلى نابولي، جنوة، ميلانو، باريس، حيث درس القيشاني وتعرف على عدد كبير من أساتذة الاستشراق والإسلاميات مثل العلامة (لوي ماسينيون) والذي شجعه شخصياً على الاستمرار في بحثه عن جمالية الخط العربي، مؤكداً له صحة اختياره للوصول إلى فن عربي أصيل.
- 1960 معرض خاص في فيينا ثم في كراديس في النمسا.

معارض مشتركة

- 1949 معرض جماعي نظمته مدينة حلب بمناسبة زيارة المغتربين لها.
- 1957 - 1958 اقتنى متحف دمشق للفن الحديث بعض أعماله التي عرضت مع لوحات زملائه في معرض متجول: لينغراد ، فارصوفيا، براغ ، بودابست، صوفيا، بوخارست، برلين.
- 1964 المشاركة في بينالي البندقية.
- 1963-1969 اشترك في عدد من المعارض العالمية في العديد من بلدان العالم.
- 1977 شارك في معرض الفنانين الأجانب في روما في قصر المعارض.

شارك في العديد من المعارض الجماعية في أوروبا، وأمريكا، وآسيا، كما أقام عدد من المعارض الفردية في ايطاليا ويوغسلافيا والنمسا، وسويسرا، والدانيمارك، والولايات المتحدة الأمريكية

الجوائز

- 1949 جائزة معرض مدينة حلب بمناسبة زيارة المغتربين.
- 1963 الجائزة الأولى في سان ألينو رومانوا بحضور مئة من الفنانين الأجانب.
- 1980 فاز بإعجاب لجنة التحكيم عن مجسمه الجمالي (قل هو الله أحد) وتم تنفيذه بحجم كبير قرابة مئة طن من الرخام كي يزين مدخل جامعة الملك سعود في الرياض.
- 1993 منح لقب رائد الفن العربي بمناسبة أول بينالي في الإمارات.
- 2010 كان واحداً من المكرمين في ملتقى الشارقة للخط العربي.

بين بيكاسو وماتيس..

راقب كل منهما الآخر طيلة نصف قرن، ليس دون تحد. تصادما، وافترقا أحياناً، ولكن تبادلا الاحترام وتأثرا أكثر مما ظنا. هذه المواجهة يشهد عليها كثير من أعمالهما..!!

■ ترجمة: محمد دنيا

عن الأكسبريس الفرنسية، أيلول 2002

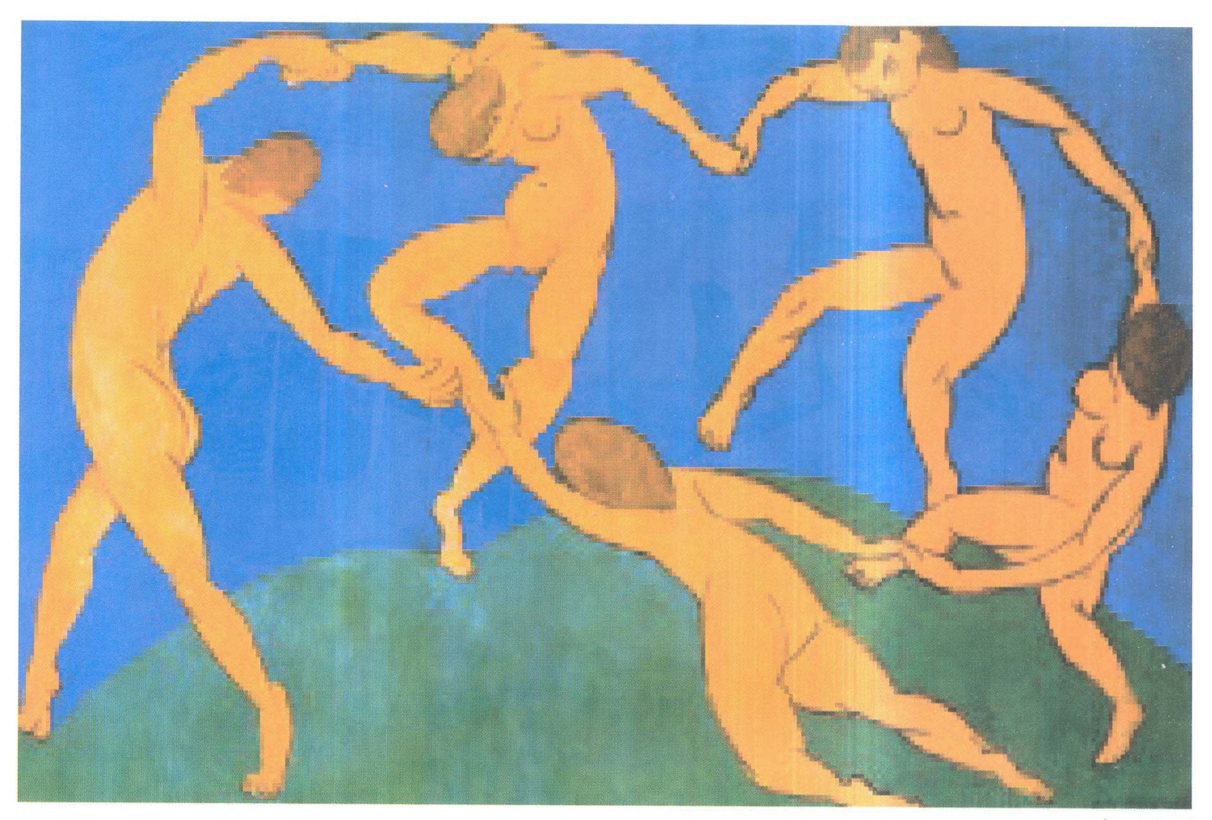
لا نعرف الكثير عن لقائهما، سوى أنه حدث نحو بداية 1906، في شارع " فلوروس " الباريسي، في صالون " ليو شتاين " وشقيقته " جرترود "، مجمّعيَ التحف الأمريكييْن. وربما كان ذلك أيضاً في " مونمارتر "، في مرسم بيكاسو، في " الباتو – لافوار "، حيث اجتذب الأمريكيان " ماتيس " ليعرّفاه بمحميّهما، " مصارع الثيران "، مثلما كانا يسميانه.

المكان، لا يهم؛ إذ يمكن بسهولة أن نتصور ردود الفعل. لم يجمع شيء بين الرجلين سوى إرادتهما في إشعال ثورة فنية. ماتيس، 36 سنة، البورجوازي الأنيق الملبس، يرتدي نظارات مؤطرة بالذهب، متزوج ورب أسرة، على النقيض من هذا البوهيمي بابلو بيكاسو، الذي يصغره باثنتي عشرة سنة، القادم للتو من ملقة الأندلسية، مسقط رأسه. كانت هالة شهرة الأول هي زعامته للوحشيين – أو بعبارة أخرى لتيار الحداثة – منذ أن عرض في صالون خريف 1905 لوحته الجريئة " المرأة ذات القبعة "، التي أثار تلوينها الانفجاري شتائم وسخرية. بيكاسو، هذا الشاب القصير ذو النظرة الحادة، المهمل الهندام، الذي يرطن باللغة الفرنسية، ولكن الموصوف بالولد المعجزة، أثار فضوله، ولو أنه لم يعجب كثيراً بلوحاته، الدراماتيكية الظلال، الوحيدة اللون تقريباً، والمنتمية لما سيسمى فيما بعد مرحلتيه الزرقاء والزهرية. ماذا لو غدا منافساً؟ حسب عبارة ماتيس. ابن بائع البزور الشمالي، الأستاذي الهيئة، والإسباني المحتدم كانا مختلفين اختلاف قطب الشمال عن مثيله الجنوبي....

خلافاً لفنانين آخرين، مثل " فان كوخ " و " غوغان "، لم ينصب " بيكاسو " و " ماتيس " حمالتيهما جنباً إلى جنب، للعمل على الموضوع نفسه. كانت المواجهة بينهما من نوع آخر. سيزور كل من الرسامين، على نحو منتظم أكثر فأكثر، خلال

صورة فتاة، بيكاسو، 1914.





الرقص، ماتيس.

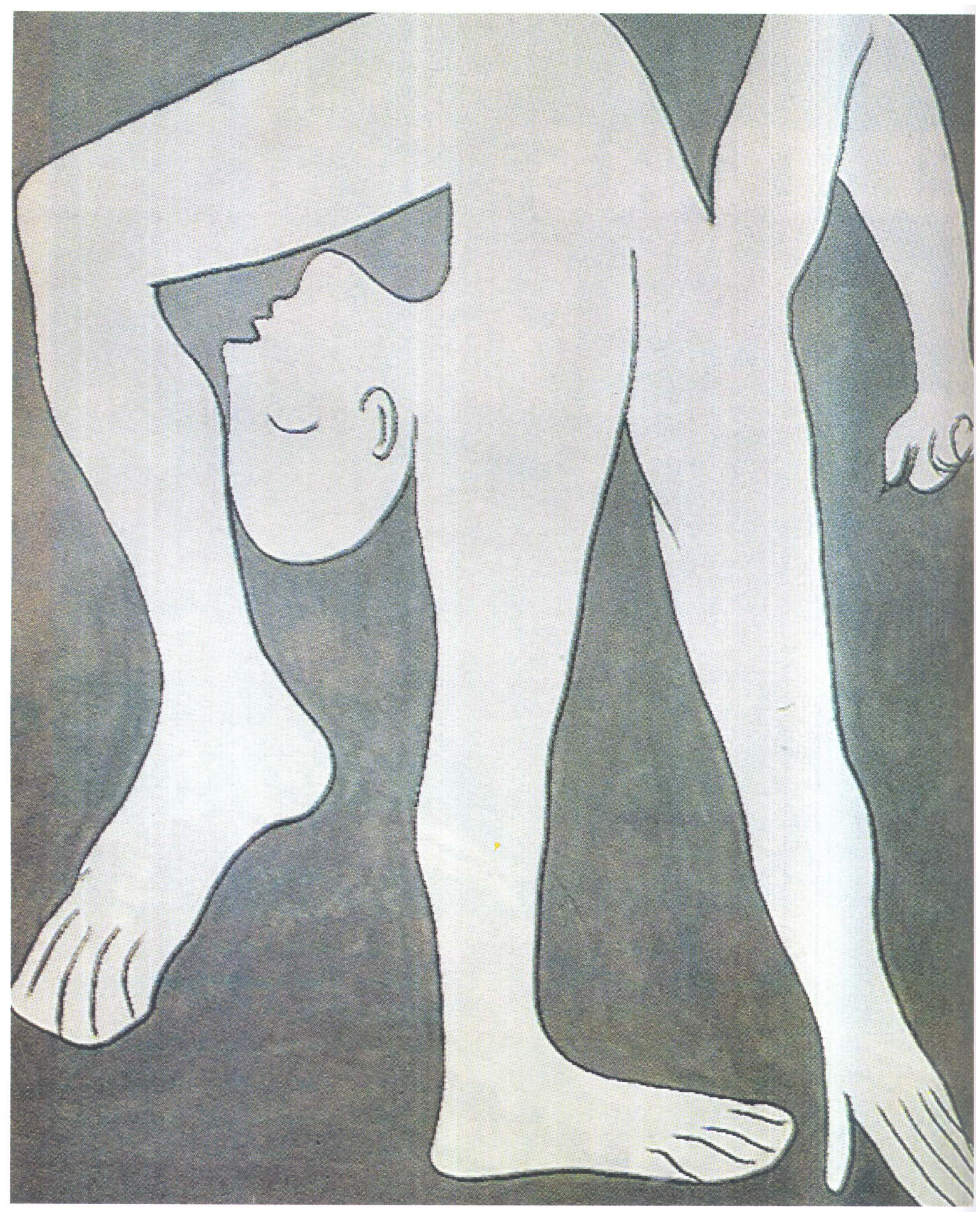
خمسين سنة، مرسمَ الآخر ومعارضه، راصديْن ومتحديين كل منهما الثاني، حتى عن بعد، يتحاوران ويتبادلان النقد، ويتحابان ويتنافران أيضاً." يرسم ماتيس لوحات جميلة وأنيقة "، قال الأندلسي يوماً، بطريقة مخادعة. " بيكاسو لا يمكن توقعه ومتقلب الأطوار "، قال الفرنسي. ولكن، في نهاية المطاف، حتى لو تصادما، وتناءيا أحياناً، كنّ الواحد للثاني احتراماً وتأثر به، فوق ما أمكنهما أن يتصوروا. دفعا المنافسة بعيداً. بعد " التحرير "، قبِل ماتيس أن يزخرف مصلى " روزير " للدومينيكيين في كاتدرائية فانس، وألواحها الزجاجية الملونة.

أغضب ذلك بيكاسو وخاطبه: " أنت لست مؤمناً ". وانتقم في وقت لاحق قريب بالرسم في مصلى قصر " فالوريس " وقد جرى تحويله عن غرضه الأصلي ليصبح " معبد السلام "....

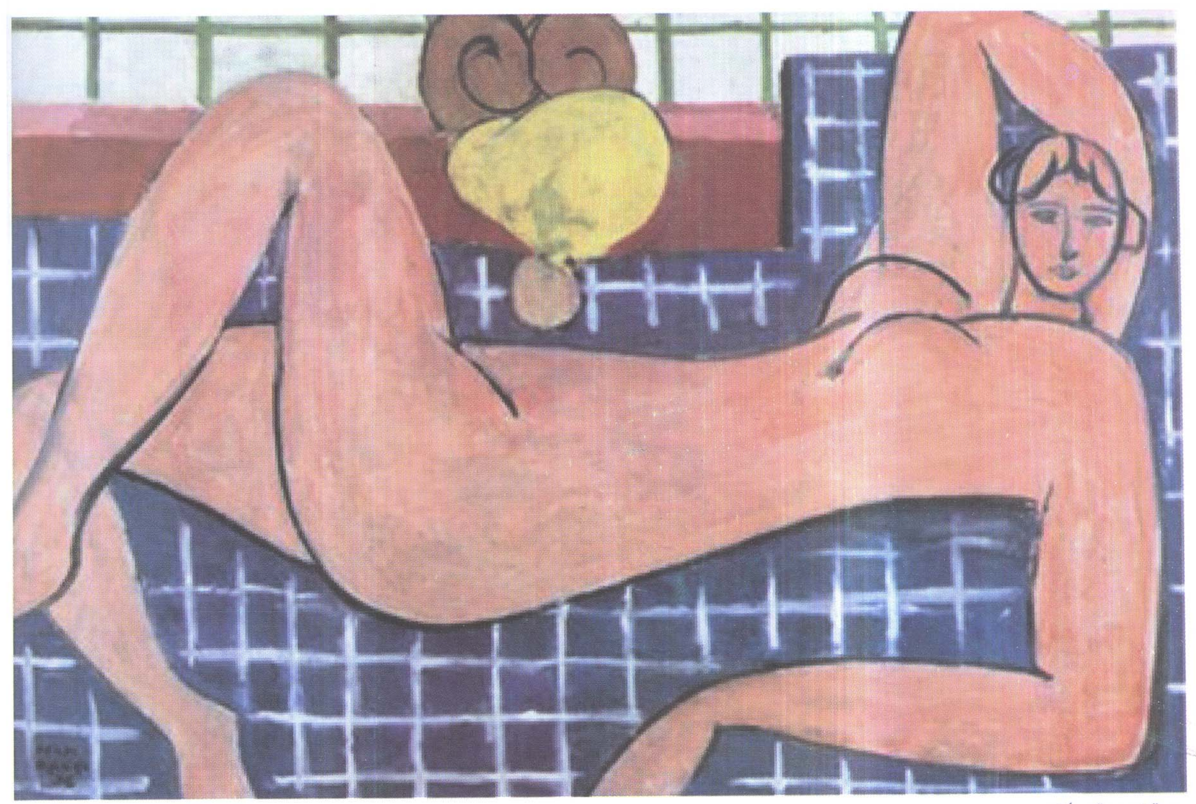
إلا أن أعمالهما، أكثر من أقوالهما، هي التي نمت عن تدانيهما، وتباعدهما، وأحياناً وحدتهما. تآثرا في كل شيء، بسبب الفن. ولم يخف ذلك على معاصريهم، فأخذ تجار اللوحات وجامعوها والنقاد يقارنون بينهما منذ البدايات تقريباً. رأوا أن كلاً منهما، بدوره، رائد الطليعة، ويجسد عالماً محدداً: بيكاسو عالم الغريزة، والعنف والتمرد، وماتيس عالم التفكر، والتناغم، والتأمل.

من جانب آخر، سرعان ما انضمت لوحات الأندلسي، على جدران " شتاين " في شارع " فلوروس "، إلى لوحات " الأستاذ "، حتى أن هذا الأخير استاء لذلك. وكان الشاعر "أبولينير" هو الذي نظم في باريس عام 1918 معرضهما الأول المشترك في رواق " بول غليوم " الجديد، بهدف " جمع اتجاهي الفن المعاصر الكبيرين المتعارضين "كما قال. وخلال شتاء 1946-1947، بعد أن اكتسب الرسامان شهرة عالمية، نظم متحف " فيكتوريا أند ألبرت ميوزم " معرضاً للوحاتهما. وعلق ماتيس: " ذلك كما لو أنني كنت سأتعايش مع مصروع ".

جرى معرض الـ"غران باليه" الاستثنائي في تلك الخمسينيات: أعمالٌ منذ أيام ذلك اللقاء الشهير وحتى وفاة ماتيس عام 1954، بل حتى بعدها، ذلك أن الحوار لم ينقطع. مَثَّلت أعمال الأول قبالة أعمال الثاني 170 لوحة ومنحوتة ورسم



البهلوان، بيكاسو.



عرية زهرية، ماتيس.

، فأظهرت تلك التبادلات، موضوعات وأساليبَ. صورٌ طبيعة صامتة وعريات تتفجّر فَروقاً لونية، وتباعداتٌ وتجانسات. وهكذا، ندرك عند هذا وذاك، من " الوحشي " إلى " التكعيبي "، كيف قفزت الأفكار لتخط طريقهما. كان ماتيس، ابن الشمال، يسعى إلى الضوء، السبب الذي دفعه للرحيل إلى المغرب والجزائر وبولينيزيا، وأنهى أيامه الأخيرة على الشاطىء اللازوردي. عن لوحاته، النابضة ألوانها بالحركة، كان بيكاسو يقول:"هناك شمس في جوف هذا الرجل"، عبارة ربما لا تخلو من بعض الحسد. ذلك أن هذه الشمس، وهو ابن البحر المتوسط، لم تثر اهتمامه كثيراً. "لو لم يكن لدي الأحمر، لوضعت الأزرق "، كان يردد بيكاسو، البارع في الرسم، والأكثر انشغالاً بمسائل تشويه الأشكال أو إعادة تركيبها.

يعود أصل هذا الصراع في الحقيقة إلى لوحة قدمها ماتيس، في ربيع 1906، بعد اللقاء بوقت قصير، في " معرض المستقلين: " هناءة العيش ". هذه اللوحة الرعوية الزاخرة، المفعمة بالحسية نساء عاريات متمددات على العشب تحت الأشجار، أخرجت النقد عن طوره. أما بيكاسو، فقد أذهلته جرأة الخطوط والشكل المبسطة للغاية أكثر مما أدهشه التلوين.

وأدرك الأندلسي جيداً أن فن صديقه متفوق على فنه. وأياً كان مستوى تهذّب " بهلوانياته "، فإنها قد بقيت منحازة للتقاليد. عمل ماتيس بعدها بلا كلل، ورسم خلال إقامته في الجزائر " عرية زرقاء " و" ذكرى بسكرة "، اللتين عرضهما في معرض المستقلين في آذار1907. على خلفية أشجار النخيل، هذه العريةُ، ذات اللحم المزرق، الممددة على العشب، مروِّعةً، رغم خلوها من الشهوانية. ندد بها أحد النقاد، منتقداً " رونقَ ألوانها الوحشي "، ووصفها بأنها " حورية مترجِّلة ".

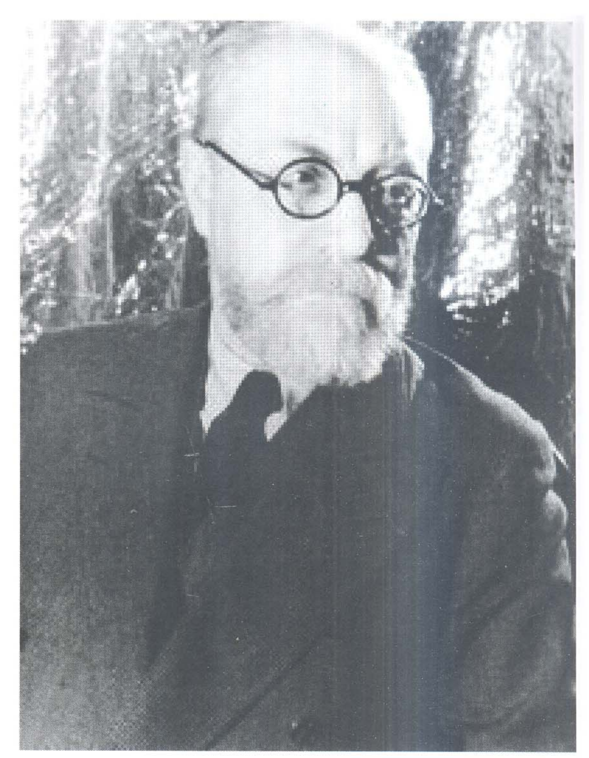
أما بيكاسو، فقد صُدم، مرتين، إذ أن ماتيس، الذي راح يجمع الفن القَبَلي art tribal، جعله يكتشف مؤخراً النحت



عرية زرقاء، ماتيس 1952.



المرأة ذات القبعة، ماتيس.



هنري ماتيس، 1933.



بيكاسو.

الأفريقي. أراه عند " شتاين " تمثالاً صغيراً يعود إلى قبائل " فيلي " (أو بافيلي) صنع من الخشب الأسود اشتراه قبل وقت قصير من شارع بمدينة " رين ". كان ذلك كشفاً. انتقل المَلَقيُّ، الذي تأثر بهذا الفن الذي لم يكن قد سمي " أولياً " بعد، بل وبـ " سيزان " أيضاً، إلى الهجوم عندما رسم عرية أخرى، رأسية: " المرأة ذات الذراعين المرفوعين ". مع وجهها الخشن الذي اتخذ شكل القناع، وجسدها كما لو أنه قُدّ بالسكين، بدت أكثر وحشية من " العرية الزرقاء " الفاضحة. وجه " بيكاسو " الضربة القاضية عندما أنهى عام 1907 لوحته " آنسات أفينيون "، ذكرى ماخور في برشلونة. أولئك الذين اكتشفوا رسومها التحضيرية، بدعوة منه، خرجوا مذعورين من مرسم مونمارتر. حتى أن " ديران " توقع أن ينتحر راسمُها: " سنجد بيكاسو مشنوقاً ذات يوم في الخلف ". برأي ماتيس، هؤلاء البغايا المزوَّيات وبدائيتهن المتوحشة هن " إهانة " للوحته المتناغمة " هناءة العيش ". وستعلن هذه اللوحة، التي استخفت بالمنظور والتصوير، ولادةَ التكعيبية.

كل بدوره. أدرك " الأستاذ " أنه قد فقد براعته. وأعلنت الحرب نهائياً بين العملاقين. وكما بعد الزلزال، أثارت " الآنسات " ردوداً. وقّع ماتيس على لوحته " المستحمات ذوات السلحفاة " عام 1908. تخضع اللوحة – ثلاث فتيات ينظرن إلى سلحفاة – لنفس قواعد تبسيط الشكل. ورغم الوجوه الشبيهة بالأقنعة الأفريقية، بدت بدائيةُ المجموع معتدلةً مع ذلك، كما لو أن الرسم أراد إخراج بساطة أصلية تخلو من كل وحشية. هذا بينما واظب الإسباني. ومع لوحته " ثلاث نساء " أعاد التفكير، بشكل جذري، بموضوع " ربات الحسن الثلاث " القديم.

السنوات التالية سيطرت عليها التكعيبية. قيل إن ماتيس هو الذي أوجد هذه الكلمة، على سبيل السخرية، بينما كان يتفحص لوحة لـ " براك " التقط مظهرها التكعيبي. مع ذلك، تحول إلى النزعة الجديدة في وقت لاحق، وأدخل إليها دروسه، على طريقته. مما لا شك فيه أن إقامته في طنجة عام 1912 قد ساهمت في تغيير تقديراته، إذ عاد منها مندهشاً بالهندسة المعمارية المغربية، التي وجدها رائعة التنسيق. هذه النظرة الجديدة تؤكدها لوحته " صورة السيدة ماتيس ".



آنسات أفينيون ، بيكاسو.

الألوان الهندسية المتساوية، من البدلة إلى القناع التخطيطي، هي ذات لمسات تكعيبية. " صورة فتاة "، التي وقع عليها بيكاسو بعد ذلك بسنة، بدت وكأنها رد لَعِبيّ. كانت صدى للوحة ماتيس في القياس، واللون، والموضوع، وحتى التفاصيل، والمنديل، وشال العنق التي أظهرتها ريشة بابلو بالغةَ التحوير.

الملاحظة نفسها مع لوحة " المغاربة " لماتيس، ذكرى رحلته إلى أفريقيا الشمالية، التي رد عليها بيكاسو بلوحته " ثلاثة موسيقيين ". لجأ كلاهما إلى قواعد الدقة والجبْهية. لكن التأثيرات كان يمكن أن تكون متبادلة. وحسب ماتيس، فإن لوحته " أسماك حمراء وملونة " هي التي وجهت بيكاسو في رسم لوحته " المهرج "، حيث نجد في الواقع التحوير التزييني نفسه، والتضادات اللونية ذاتها منسقة في ألوان متساوية حمراء وزرقاء على خلفية سوداء وكذلك مستطيلين بلون صحراوي بتشابه غريب. وصف " أبولينير " تكعيبية ماتيس بأنها " غريزية "، إذ تبقى، خلافاً لتكعيبية بيكاسو، ضمن الإحساس ولا تنسف الأشكال. ذلك حتى عندما ملامسة التجريد، كما في " باب نافذة في كوليور ".

" ما رأى أحد قط فن ماتيس مثلي، ولا فني مثله ". قال بيكاسو يوماً. حدث في فترة ما بين الحربين العالميتين ما يثبت ذلك. مع ذلك، كانت دروب الرسامَيْن قد تباعدت. جرب بيكاسو مغامرة السوريالية إلى جانب " بريتون ". أما ماتيس، الذي لم يعبأ بها، فابتعد عن الفن الطليعي. عام 1917، أقام في " نيس ". في مرسمه، الذي جعل ديكوره شرقياً، حوّل ذاك الذي لقبوه بـ " سلطان الريفيرا " موديلاته إلى جواري حريم شهوانيات يذكّرن بأفريقيا الشمالية. كل ما فيهن يوحي باللذة، فلم يتأخر بيكاسو في اقتفاء أثره. ولكن، كما لو أنه أراد الاستهزاء به ليغيظه، رسم مخلوقات مشوهة مشحونة بشهوانية مثيرة. وجاءت لوحته " عرية كبرى في مقعد أحمر "، التي جعل من وجهها مجرد فك فاغر مستعد للعض، مرعبةً. عكست هذه العدوانية أيضاً خيبات حياته الخاصة، وصراعاته مع زوجته، " أولغا "، وإحباطه من عدم القدرة على أن يعيش حباً جديداً مع الشابة " ماري-تيريز ".

اغتاظ ماتيس. في عام 1926، كتب إلى ابنته: " لم أر بيكاسو منذ سنوات. لست حريصاً على رؤية هذا القاطع الطريق المترصد ". عندما فجر عواطف حبه لماري تيريز أخيراً، لانت طباع بيكاسو. ونحى منحى خطوط ماتيس المتعرجة، كما في لوحته " الحلم ". عاد أسلوبهما إلى التلاقي. ولم يرق ذلك للنقاد كثيراً. كانوا يرون أن على بيكاسو وماتيس أن يبقيا متنافسين.

فصلت الحرب العالمية الثانية ما بينهما جسداً، غير أنها رسخت علاقاتهما. عام 1937، تعرضا كلاهما للانتقاد بقسوة خلال المعرض الذي كرسه النازيون لـ " الفن المنحط ". وفي تشرين أول 1941، حضر بيكاسو جرد أعماله الذي قام به الألمان حين أودعوها صناديق أحد البنوك. وراقب أيضاً الشيء نفسه بالنسبة لأعمال ماتيس، الذي كافأه على ذلك بأحد رسومه. استعادا الوئام، وذهب بابلو إلى " ميدي " مع صديقته الجديدة " فرانسواز جيلو ". كان الفنانان يلتقيان باستمرار خلال هذه الفترة. ومنذ عملية السرطان التي أجريت له، ضعف ماتيس، ولم يعد قادراً على العمل إلا وهو طريح الفراش. كان يقطّع الأشكال في سريره على أوراق الغواش المعدّة مسبقاً التي كانت ترتبها سكرتيرته " ليديا " على الجدار.

مات في 3 تشرين الثاني 1954، ولم يحضر بيكاسو دفنه. إلا أن دربيهما تلاقيا. ففي كانون الأول، بدأ الأندلسي عملاً عملاقاً. فخلال عدة أشهر، رسم 15 نسخة مختلفة من لوحة " نساء الجزائر " لديلاكروا. " ترك لي ماتيس جواري حريمه ". أما منحوتات صفائح الحديد المقطع في ستينيات القرن العشرين، فشبيهة بالتلصيقات التي أنجزها الأندلسي قبل ذلك بعشرين سنة، غير أنها كانت أيضاً آخر تكريمات لـ " العريات الزرقاء " الورقية للعام 1952. " يجب أن نتكلم أكثر ما نستطيع، كان قد قال ماتيس. " فإذا مات أحدنا، سيكون هناك كثير من الأشياء التي لن يمكن للآخر قولها لأحد "، تابع بيكاسو، بدوره.

* * *

الكلمة والصورة !!..

"إنها لنعمة غير منتظرة ولا تقدر بثمن، أن يشهد الإنسان بإم عينيه مجال فكر وحياة يعيش انقلاباً."(1)

-ريجيس دوبري-

■ د. عبد الله السيد*

-1-

1- فتوح(1)..

الكلمة والصورة.. وهل بينهما اختلاف، إلا بحاسة التلقي؟.. وهل يمكن التوليف بينهما في إطار الممارسة والفعل الإنساني؟..

إن لغة الجسد تفعل هذا، بالرغم من أننا نعرف أن لغة الشفاه المرئية ومتلازماتها الجسدية، قد تأتلف مع اللغة الصوتية حيناً، وقد تتناقض معها حيناً آخر، حسب القصد والتعبير، كما تشير إلى هذا الدراسات السلوكية والنفسية في لغة الجسد(2). لكن ما يعنينا بالسؤال هنا، هي المسألة على المستوى، الذي تعارفنا عليه بـ "الفن".

فإذا تجاوزنا البدايات والأفضليات، والاستعارات والكنايات التعبيرية، والمكروه والمستبعد وما يقوله التاريخ والثقافة والايديولوجيا مبدئياً، فإن بالإمكان رسم سلسلتين متوازيتين، تطرحهما البداهة.

الأولى.. في البدء كانت النقطة، والنقطة صارت خطاً، والخط صار مساحة، والمساحة صارت حجماً، والحجم صار صورة، والصورة صارت علامة.

الثانية.. في البدء كان النَفَسُ، والنفس صار صوتاً، والصوت صار نطقاً، والنطق صار لفظاً، واللفظ صار كلمة، والكلمة صارت كتابة (رسماً)، والكتابة صارت علامة.

وبهذا اللقاء في نهاية السلسلتين التحليليتين والمجردتين، بما أسميناه "العلامة"، لا نبرهن على أولية الصورة على الكلمة، ولا على نهايتهما فحسب، بل نبرهن على إمكانية لقاءهما في كل

*نحات و باحث جمالي استاذ في كلية الفنون الجميلة بدمشق.

من شهنامه الفردوسي،
الفنان مير مّظفر، مخطوط ايراني.



مجلس سلطان متحیر شدند و آفرین و تحسین بسیار کردند و این چند بیت در صفت تیر انداختن و شست گشودن رستم گوید
بمالید رستم کمان را بدست
بچرم گوزن اندر آمد شست
چو بوسید پیکان سر انگشت او
گذر کرد از مهره پشت او
قضا گفت گیر و قدر گفت ده
فلک گفت احسن ملک گفت زه
ستون کرد چپ و خم آورد راست
فغان از خم چرخ چاچی بخاست
بزد بر بر و سینه اشکبوس
سپهر آن زمان دست او داد بوس
سلطان چند نوبت بزبان گذرانید و گفت هرچه از کابلستان و زابلستان
برستم میرسید این چند بیت بآن می ارزد
و در آن مجلس در وصف رستم و شجاعت و دلاوری او سخن
بسیار گذشت چون شب شد فردوسی رستم را بخواب دید



إنتصار نبتون العهد الروماني تونس متحف سوسة .

مفصل من مفاصل السلسلتين بداهة، إلا أن هذا يستدعي الملاحظة، لعدة وقائع:

1- تحولت الصورة السمعية، إلى صورة بصرية، وهي نتيجة من نتائج تنامي امبريالية البصر، التي اكتشفها الشاعر "بول ايللوار" عبر نصوص، على لسان المصورين[3]، والتي كان قد أشار لها "إفلاطون" في "جمهوريته" معتبراً أن فن السحر والخداع البصري، يحتال على نقطة الضعف في العقل البشري "وذلك بواسطة استعمال النور والظل وغيرهما من الطرق المبتكرة، التي لها فعل السحر في نفوسنا"[4]. وفيما بعد دشّن "أرسطو" هذه الامبريالية في كتاب ما بعد الطبيعة حين قال: "نفضّل البصر على كل شيء. والسبب في ذلك يعود إلى أن البصر هو الحاسة، التي تمكننا من بين الحواس الأخرى من اكتساب القدر الأكبر من المعارف"[5].

2- إن تطور علم اللسانيات، وتبلور ما يسمى "علم السيميولوجيا" عند "دي سوسير" و"بيرس" في أعوام 1914-1916، حتى اعتبر لاهوت القرن العشرين[6]، فإن نظرية "بيرس" فيه، وتقسيمها للعلامة إلى الإشارة والصورة والرمز، تبدو صيغة معرفية، تلخص تتابع تاريخ الصورة، كما اقترحه "ريجيس دوبري"[7].

3- إذا ما تدبرنا ما عناه الألسني "بيير جيرو" مبرراً اللوحة التجريدية، عبر القول "إن الفنون عبارة عن أنماط تصور الواقع، والدوال الجمالية

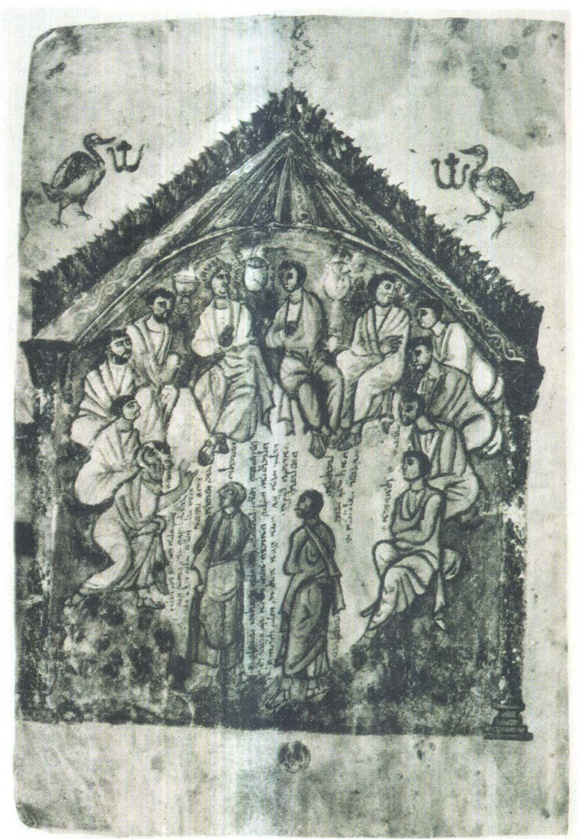


إنتصار امفيتريت العهد الروماني تونس متحف باردو.

عبارة عن أشياء محسوسة، وأن الكلام عن "رسم تجريدي" لا معنى له، لأن الرسم كله واقعي. أما ما يخصّ "الرسم التصويري" فإنه يستحق هذه التسمية على مستوى المدلول، غير أن الدال التصويري، يعتبر صورة وأيقونة لهذا الواقع، ولكن دون صورة"(8)، فإن هذا يتطلب منّا التمييز بين صورة المرئي المحسوس، وبين الصورة المفترضة أو المبتدعة، وبالتالي.. فإن ثنائية الصورة / لا صورة، تتضمن دوراً منطقياً، أي لا انفلات من الصورة.

4- إن بعض فنون الحداثة كالمستقبلية le futurisme، واللمسية le tactilisme عند الشاعر "مارينيتي" في عام 1921(9)، وفيما بعد عند الفنان ايبوستيكوبي، الذي عرض على الجمهور أشياء ومواد لملامستها، عبر حجب تمنع رؤيتها(10)، يضاف إلى هذا تجارب شمية، ففي عام 1971 كان معرض "جيرارد تيتوس كارميل" في متحف الفن الحديث في باريس، بعنوان "الغابة العذراء / الأمازون" في غرفة سوداء، تطرح روائح شجرية(11). وقد كان الهدف من هذه الأعمال إزاحة حاسة البصر لصالح الحواس الأخرى، إلا أن فنون ما بعد الحداثة، مضت في ذلك شوطاً أبعد، فأعمال "الها بيننغ" تعمل على استبعاد الفعالية البصرية لصالح الحس بالفضاء، وأعمال cinétisme تعمل لصالح الحس العضلي والحركي، وأعمال installation، تطمح لتوليفات صدفية وغريبة. دون أن ننسى "دوبيفي"

محمود حماد.



فن سرياني، اصطفاء ماتياس، فلورانسا.

فن سرياني، عهد قديم، باريس.

الذي أضاف الكتابة على منحوتاته من مادة الستيربول، و "جوزيف بويز" الذي ينحت الهواء بالكلام.

5- إن هذا العصر يسمى عصر البصري، أو عصر الإشهار –حسب دوبري- والوسيط فيه هو "التلفاز"، وإذا كانت الصورة تشتغل وفق مبدأ الواقع، فإن المرئي هنا يتبع مبدأ اللذة. "فالعالم قد أصبح فعلاً هو تصوري. ولهذا الاختفاء اسم هو المثالية المطلقة، القائلة بأن الوجود هو الإدراك"[12].

لكن.. وبلفتة عابرة، إلى "الرازي" في صحاحه، حيث يقول في خلجة من خلجات فكره "وتصورت الشيء توهّمت (صورته فتصوّر) لي"[13]. نرى أن التصور، وبالنتيجة الصورة مجالاً متحولاً مفتوحاً بلا حدود، وأن هذه الكلمات المتجاورات: صوّر، صرّ، صيّر، إن حاولنا اقتناص حدسها النفسي، فإنها تضيء لنا شيئاً، مما يمكن اعتباره حقيقة، أي مفهوم "البنية[14]".

1--2 وضع المسألة..

1-2-1: في الفكر الإغريقي..

في مفصل من مفاصل الفكر الأغريقي، وممارسة ما نسميه نحن فناً، قال الشاعر اليوناني "سيمونيدس(*) الكيوسي- حوالي 556 – 468 ق.م": "الشعر رسم ناطق"[14]مكرر، أو القول "الشعر تصوير صائت، والتصوير شعر صامت[15]"، ليتناولها "أفلاطون" فيما بعد في "جمهوريته عام 373 ق.م"، فيرى أن ما يجمع التصوير والشعر هو التقليد، أو المحاكاة(**)[16] ثم يأتي الفيلسوف "أرسطو" في كتابه "الشعر – ربّما 335-323 ق.م" والاحتمال 334

* هناك سيمونيدس آخر، وهو من ساموس (الشعر الأغريقي، تأليف: د.أحمد عثمان، عالم المعرفة رقم 77 الكويت 1984، ص100)

** اعتمدنا النص تحت عنوان "الشاعر في الجمهورية" المبوّب من قبل: مارك شورد، جوزفين مايلز جوردن ماكنزي، في كتاب أسس النقد الحديث، ترجمة هيفاء هاشم، وزارة الثقافة دمشق طبعة ثانية 2005، ص 13 - 36.



فن سرياني، عهد قديم، باريس.

فن سرياني، عهد قديم، باريس.

أو 330 ق.م[17]" ليتوسع في المحاكاة التي تمارسها كل الفنون، وعبر ثلاثة أنحاء: بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز[18]، وليقارن بين أعمال الشعراء والرسامين في فعل المحاكاة[19]، وليعتبر المحاكاة غريزة، وأننا نسرّ برؤية الصور، إما لموضوعها، أو لإتقان صناعتها أو لألوانها[20]. ثم تتخذ المسألة خطين متباعدين زمنياً، وجغرافياً وثقافياً، دون أن يعني هذا عدم التقاءهما في بعض المفاصل التاريخية.

2-2-1: في الفكر اللاتيني..

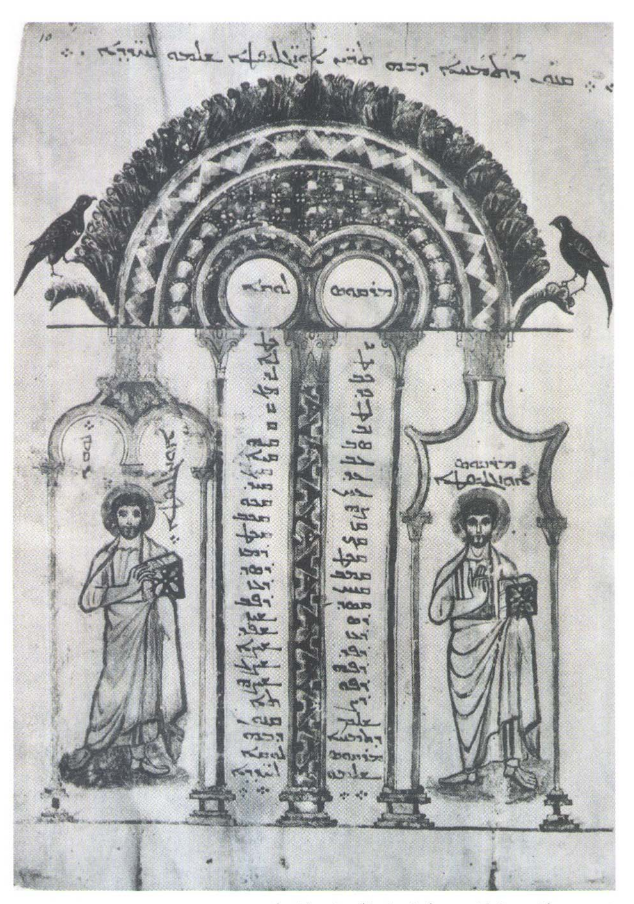
تجددت مسألة العلاقة بين الشعر والتصوير، حين عبّر عن هذه المسألة الشاعر الروماني "هوراس فلاكوس 65 – 8 ق.م" بجملة اعتبرها بعضُ استطرادية[21]، أو عابرة، وذلك في كتابه "الشعر(*)" الذي يرجح نظمه بين 10-8 ق.م، قائلاً: "القصيدة مثل الصورة – ut picture poesis erit"[22]، والذي يبدو لنا، أنه كان في خلفية فكره، حين يتحدث عن الشعر دائماً، واقع الصورة في زمانه، كما كان الأمر مع أرسطو سابقاً، فهو يبدأ كتابه عن تكوين تصويري مختلط العناصر لرسام قائلاً: هل تمسكون عن الضحك لو أنكم دعيتم لمشاهدة صورة لرسام شاء فيها أن يلصق رأس آدمي إلى عنق جواد، أو أن يجمع في كائن واحد أعضاء بها من مختلف ضروب الحيوان، ثم يكسوها جميعاً برياش يستعيرها من كل ذات جناح، أو أن يبني مخلوقاً نصفه

* كتاب "فن الشعر" لهوراس مجهول التاريخ، ومن الراجح أنه نظم في أخريات حياة الشاعر 10-8 ق.م، وهناك فريق يرشح البدء بنظمه في عام 23 ق.م وصدوره في عام 19 ق.م. (فن الشعر، هوراس، ترجمة: لويس عوض، الهيئة المصرية للتألف والنشر، القاهرة الطبعة الثانية 1970 ص 22.)



شيرين تجد جثة فرهاد، الفنان شيخ زاده، مخطوط ايراني.


فن سرياني ،أمونيوس وأوذيب، فلورانسا.



فن سرياني ،قوانين،مارك لوقا، فلورانسا.

الأعلى امرأة باهرة الحسن ينتهي أسفله بذيل سمكة بشعة سوداء؟"[23]، فما يذكره هنا هي انجازات تشكيلية: السانتور، والسفنكس، والساتير، والقنطورس، والسيرين، والحوريات، والنيريد[24]، الخ.. وإذا كان "هوراس" يستنكرها أو يسخر منها، فلأن التشكيل كان ينمو في زمانه باتجاه الطبيعي، كما كان الشعر ينمو باتجاه الصنعة والصقل والتنقيح. ولا يمضي إلا قليلاً في كتابه، حتى يتحدث، عن رسم رجل يصارع الموج، أو رسم شجرة سرو، قائلاً "اكتب ما شئت أن تكتب، ما دام عملك كل منسجم[25]" وكأنه يجعل من الرسم مثالاً؛ كذلك حين يتحدث عن تباين لا تجيزه الطبيعة، كمن "يرسم الدولفين في الغابة، والوعل البري على أمواج البحر"[26]، أو حين يتحدث عن الصانع الرديء "يشتغل بالبرونز فيصوغ أظفاراً أو يحاكي به موجات الشعر الناعمة، فإذا نحن نظرنا إلى عمله جملة سقطت قيمته، لأنه يجهل الشيء ككل متحد"[27]، وكأن وراء ذلك القناعة "أن ما ينتهي إلينا عن طريق السمع، ليفعل في النفس فعلاً، أضأل من فعل ما يقع تحت العين الأمينة[28]" حسب تعبيره، لذا.. فإنه يسلم بالحق المتساوي في حرية الابتكار للشعراء والرسامين[28]مكرر.

لكن هذا الاستطراد أدى "رغم بساطة ظاهرة فيه، إلى متاعب جمة في تشكيل النظريات النقدية، التي جاءت بعد "هوراس"، وخاصة تلك التي تأثرت بآرائه[29]". ويبدو أن ما قاله "هوراس" ذاته صحيح، من أن "اللفظة إن هي أطلقت فلن تعود[30]"، بل.. يكون لها تداعياتها وانديا‌حاتها، فها هو الفيلسوف والمؤرخ الأغريقي "بلوتارك" أو "فلوطرخس 40 - 120م"

يتلقفها بصيغة "سيمونيدس" كي يتلقفها كاتب لاتيني متأخر، يدعى "سيدونيوس حوالي 430 إلى 485م"، وها هو الكاتب الساخر "لوقيانوس السميساطي 120-180م" يتناولها بحكم نقدي، حين يقول، أن "هوميروس" رسام مجيد، ليؤيده في ذلك شاعر عصر النهضة "بترارك 1304-1374م"[31]. ولتقرع أذني "ليوناردو دافنتشي 1452 - 1519م" الذي كانت لديه أهليات متعددة في الفنون والعلوم، وكأنها ضامن لحياديته وتجرده.

1-2-3: في فكر النهضة..

إذا كانت صيغة "سيمونيدس" وصفية وتقريرية، ولا تبدو منحازة إلى أحد الطرفين، فإن صيغة "هوراس" تشبّه القصيدة بالتصوير، في حين أن عصر النهضة يشبّه "التصوير بالشعر" عاكساً اتجاه المقارنة[32]، مما يشي بأن وراء وضع المسألة معان ودلالات وأبعاداً ثقافية واجتماعية، يضيق المجال عن استعراضها هنا.

يقوم "دافنتشي" في كتابة "نظرية التصوير" المؤلف حوالي سنة 1509م[33]، بمقارنة واعية، وموسّعة، ومعمّقة، ليس بين الشعر والتصوير فحسب، بل.. وبين التصوير والنحت، وبين التصوير والموسيقى أيضاً، ليبرهن أن التصوير عمل ذهني عقلي، وفلسفة وعلم، يتميز عن الأعمال الميكانيكية، ونصف الميكانيكية، فهو من الفنون الحرة، أسوة بالفنون التي عرفت في زمانه بهذا الاسم، أي: الشعر في رأس الهرم، الذي تضاف إليه فاعليات القواعد والخطابة والبيان



فن سرياني ،عهد قديم، باريس.



لوحة فسيفسائية من تونس العهد الروماني، متحف باردو.

والجدل، أي ما عُرف بفنون اللسان في القرون الوسطى، مشيراً إلى الجانب الميكانيكي فيها، وهو الجزء اليدوي، الذي يتمثل بعنصر الكتابة، الذي يوازي عنصر الرسم(34).

يبرهن "دافنتشي" أن التصوير فلسفة، لأنه يهتم بمسألة الحركة، ويشارك الفلسفة، باعتبارها تهتم بداخل أجسام الأشياء، في حين يهتم التصوير بسطوحها وأشكالها وألوانها(35).

وإذا كانت أهمية العلوم تقاس بجدواها، في تلبية احتياجات النوع البشري، فإن التصوير، يملك قدرة أكبر، وملاحظة أكثر دقة، من عالم الكلمات واللغات(36). فهو "المعلم الأصيل لعلم الفلك، وهو الذي وضع خرائط السماء وصور الكون، أنه المستشار النصوح لكافة العلوم الإنسانية... منه يبدأ علم الرياضيات،..ويقيس ارتفاعات النجوم والكواكب وأحجامها، ويكتشف طبيعة العناصر ومواقعها، وهو الذي أتاح إمكانية التنبؤ بأشكال المستقبل عبر متابعة مسارات النجوم وحركتها، هو العمارة وهو المنظور وخالق تلك الصور الإلهية(37)".

ويحدد "دافنتشي" وظيفة التصوير، فيقول: "للتصوير وظيفة تفوق الشعر في قيمتها، كما أن قدر الحقيقة التي يقدم بها أشكال أعمال الطبيعة أجلّ من الكلمات، فالكلمات من أعمال الإنسان،



لوحة فسيفسائية من تونس العهد الروماني، متحف باردو،

والمقارنة التي يمكن عقدها، ما بين أعمال الإنسان وأعمال الطبيعة، هي من قبيل المقارنة بين الإنسان والله..

وبناء عليه، فإن محاكاة أشياء الطبيعة، وهي التضاهي الحقيقي، والمماثلة الجادة أجلّ وأعلى قيمة بالفعل من محاكاة كلمات البشر وأعمالهم بالكلمات"[38].

ويؤكد "دافنتشي" أن التصوير علم، ويكرر ذلك غالباً، فهو يقول:

"حقاً أنه لعلم، وهو ابن شرعي من أبناء الطبيعة، لأنه ولد فيها، أو إذا أردنا التعبير بكلمات أصوب فهو حفيد للطبيعة، لأن كافة الأشياء والأشكال الظاهرة لدينا ولدت من الطبيعة، ومن هذه الأشياء ولد التصوير، ولهذا من الأصوب أن نسميه حفيد الطبيعة وقريب الآله"[39].

وينعطف "دافنتشي" إلى الصيغة المطروحة عند "سيمونيدس" و"هوراس" محاولاً تفنيدها "إذا اتهمت التصوير بأنه شعر لا ينطق، فإن المصور يمكنه أن يردّ إليك الاتهام أيضاً، فيقول أن الشعر تصوير أعمى، والآن عليك أن تقارن وأن تتدبر الأمر، فأيهما أكثر فداحة في مصيبته الأعمى أم الأبكم؟"[40]، ثم يعود لمناقشة هذا



الأمر بعد صفحات وبوضع المسألة وضعاً آخر، قائلاً: "التصوير شعر يرى ولا يسمع، والشعر تصوير يسمع ولا يرى"[41].

وبعد مناقشة فداحة خسارة الأعمى نسبة إلى الحواس الأخرى، يقول: "وبما أننا استخلصنا من قبل، أن الشعر يحظى بأعلى درجات التذوق والفهم لدى العميان، وأن التصوير بالمثل، ينال التقدير من قبل الصم، فإن ذلك سيؤدي بنا بالتالي، لأن نضع التصوير في مرتبة تسمو على الشعر، لأنه يتوجه إلى حاسة، تسمو على تلك التي يخاطبها الشاعر، فالعين تفوق بثلاثة أضعاف ثلاث حواس أخرى، وهي السمع والشمّ واللمس، لأن الإنسان سيفضل بلا جدال، أن يفقد هذه الحواس الثلاث مجتمعة على أن يفقد بصره، لأن من يفقد البصر، يفقد معه جمال العالم كله"[42].

وكأني بـ "دافنتشي" يصرخ بنا:

"ألا ترى أن العين تحتضن جمال الكون بأسره؟.."[43]، إن "العين هي الحاسة الأسمى"[44]، "العين نافذة البيت الذي تسكنه الروح"[45] إن خلاصة تحليل "دافنتشي" للفنون، تقوده لأن يؤاخي بين التصوير والموسيقى، فـ "ليس هناك اسم ما، يليق بالموسيقى



من شهنامه الفردوسي، الفنان سلطان محمد، مخطوط ايراني.

أكثر من "أخت التصوير" مع العلم بأنها موضوع للسمع، مادة للأذن، وهي الحاسة التي تلي العين مباشرة"[46].

و "برغم أن الشعر ينفذ إلى مواقع الإدراك في الجسد، من خلال الأذن، مثله مثل الموسيقى، إلا أنه لا يصل إلى الهارمونية، لأن الشاعر لا يستطيع أن يقول في نفس الوقت أشياء مختلفة"[47].

أما مقارنته بين التصوير والنحت، فتقوده للقول أن المصور يملك معرفة دقيقة، ويبذل جهداً عقلياً، لتقصي هذه المعرفة، وخاصة.. في المنظور الذي يتطلب دراسة رياضية[48]، في حين أن الطبيعة تساعد النحات، وإن كان يبذل جهداً عضلياً أكبر[49]. أما وقد افتقد الملمس في الجمال المصوّر، فإنه لم ينس أن اللمس "هي الحاسة التي تؤاخي العين أكثر من غيرها من الحواس الأخرى[50] وهي الأكثر علاقة بالنحت.

وعبر هذا التحليل – وكنت أرغب المضي به، لكن... – يطرح "دافنتشي" ثلاث مسائل هامة، سيكون لها، صداها البعيد في تاريخ علم الجمال:

الأولى.. مسألة التزامن والتعاقب، مما سيؤدي إلى تصنيف الفنون بين فنون زمانيه، وفنون مكانية، في المستقبل.

الثانية.. مسألة الهارمونية في تكوين وفعالية الفنون، باعتبار أن أرواحنا مبنية على الهارمونية[51].

الثالثة.. مسألة تراسل الحواس، حين يقول:

"فلو وضعت أمام العين جمالاً إنسانياً، ترى فيه توافق الأعضاء الجميلة، فإن هذا الجمال لن يموت... وسيكون هذا الجمال سبباً في رغبة تسود الحواس الأخرى، حيث تريد هي أيضاً امتلاكه مع العين، ويبدو أن الحواس تريد أن تدخل في سباق، تتنافس فيه مع العين، فاللسان يريد أن يكون هذا الجمال له في جسد، وتريد الأذن أن تسمع جمال صوته، ويريد اللمس أن يخترقه في كل جوانبه وتفاصيله، وتريد الأنف أن تشم بدورها ذلك الهواء الذي يتنفسه هذا الجمال"[52].

وفي فقرة يقال أنها أضيفت إلى الكتاب، بعد الانتهاء من تأليفه يقول "دافنتشي": وكأنه يود إنهاء الحساب "يتفوق الشعر على التصوير في مجال الإيحاء بالكلمات، بينما يتفوق التصوير عليه في محاكاة الأحداث والوقائع، ولذلك فإن المقارنة بين هذين الفنين، تطابق المقارنة ما بين الكلمات والأحداث، إذ أن الوقائع والأشياء تخاطب العين بينما تخاطب الكلمات الأذن، ولهذا فإن المقارنة بينهما هي نفس المقارنة بين هاتين الحاستين، إذ إنهما هدفان يتوجه إليهما كل من التصوير والشعر، ولهذا السبب نفسه، أرى أن التصوير فن أرقى من الشعر، ولكن القائمين على فن التصوير، لا يحسنون إظهار منطقه وقيمته، ولذلك ظلّ كفن زمناً طويلاً بلا مدافعين أكفاء، لأنه فن لا يتكلم، وإنما يظهر ويجسد الأحداث، بينما ينتهي الشعر في الكلمات، وبها يدافع عن نفسه ويمتدحها بكل ما لديه(*)"[53].

وأسوق الفقرة التالية متسائلاً:

ترى.. ألم تكن هذه الفقرة، الواردة عبر الكتاب، أولى أن تكون خاتمة الكتاب، وفق منطق "دافنتشي" حين يقول:

"كنتم على خطأ كبير أيها الكتّاب، عندما أبعدتموه (التصوير) عن ذلك العدد من الفنون المسماة بالفنون الحرة. وهو العلم الذي لا يكتفي بالتوجه إلى أعمال الطبيعة فقط، وإنما يتجه إلى ما لا نهاية له من الأشياء التي لم تخلقها الطبيعة قط[54]"، وأضع خطاً تحت جملته الأخيرة.

1-2-4: في الفكر الأوروبي..

لما كان من العسير تتبع مسألة lut pictura، وتداعياتها وانقلاباتها في الفكر الأوروبي بشكل كلي. لذا.. فإن حصر بعض مفاصلها، كما فعلنا سابقاً- قد يفيد في توضيح مسيرتها. ففي الحقبة الكلاسيكية، لم تثبت فكرة السلم التقويمي للفنون، وهي الفكرة التي تبدو لنا، صريحة، وواضحة في أسباب وعوامل وضع المسألة من أساسها. إلا أن هناك بعض النقاط

---

* سبق "دافنتشي" في الكتابة مجموعة من الفنانين، فهم: "تشينينو تشينيني"، الذي كتب "كتاب الفن" في سنة 1400، والمعماري "ليون باتيستا ألبرتي"، الذي ألف "كتاب التصوير" في عام 1435-و "افيرلينوفيلاريتي"، الذي كتب "كتاب الرسم وكتاب العمارة" في عام 1460. والفنان "بيرو ديللا فرانشسكا" الذي ألف "المنظور في علم التصوير" في عام 1485.

نظرية التصوير: ليوناردو دافنشي، ترجمة: عادل السيوي، الهيئة المصرية للكتاب، الألف كتاب الثاني 195 .1995، ص 19 – 20.



قوانين فن سرياني، فلورانسا.

الهامة، التي تشير إلى اتجاهاتها، قبل أن يضع "ليسنغ 1781 – 1729 ، G. E. lessing" مؤلفه "اللاووكون" في عام 1766[55]، وقد أشار إليها "مارك جيمينيز[56]":

- لقد اعتبر "كولبير" سكرتير الدولة عند الملك "لويس الرابع عشر" أن التصوير التاريخي، هو الفن "الأكثر نبالة بين الفنون"، وأن من الطبيعي جداً، أن يظهر التعبير "الفن والشعر" عند "دي بوس"، صاحب كتاب "تأملات نقدية على الشعر والتصوير"، لتعيّن كلمة "الفن" وبكل وضوح "التصوير" وحيداً، ولا شيء آخر، يضاف إلى ذلك أن البيت الشهير للشاعر "بوالو"، الذي يقول فيه "الفن قادر على محاكاة الأفاعي، والوحوش القبيحة تعين الشعر بكل تأكيد" فإن هذا الاستعمال الخاص لكلمة "فن" تشير إلى مفهومها المحدد في تلك الحقبة، حيث تعني التصوير الذي يُعطى الامتياز إلى حد ما.

- باعتبار أن التصوير كان مهيمناً سياسياً ومؤسساتياً، لم يكن يخشى المنافسة. ولهذا فإن القرن السابع عشر فضل أن يتمسك بالموازاة بين الفنون، ففي آخر الحساب، فإن التغني بمدائح الملك الكبير، وتصوير فضائله، وضعت المساواة وبكل أريحية بين الشاعر "بوالو" والمصور "لوبران" والنحات "كوايسيفوكس" والموسيقي "ليللي"، وكلهم كانوا خاضعين لنفس المبدأ؛ محاكاة الطبيعة، فقد عُرفت فنونهم بـ "الفنون الجميلة" وعرفت مكاناً لاستقبالهم كأكاديمية، حتى لو لم يكن يحمل الاسم.

- لهذا فإن مؤلف "شارل باتوه" المسمى "الفنون الجميلة" قام على نفس المبدأ، ولم يعالج مسألة lut picture poesis مباشرة، إلا أن المؤلف استخدم كلمة "فنون" و "فنون جميلة" دون تمييز، وكان يقصد بهذا: الموسيقى، الشعر، التصوير، النحت، الرقص، فلها كلها غاية وحيدة: محاكاة الطبيعة، وبالضبط "الطبيعة الجميلة" التي يتوجب أن تكون ممثلة في كل الفنون، لترضي الذوق، وتقود للتمتع ولكن الجديد عند "باتوه" هو استعمال كلمة "فن" بالمفرد، وفي عدة مواضع واعتباره العبقري هو الذي يعرف أن يخلق ويمثل علاقات جديدة مع الطبيعة. يعلق "جيمينيز" "إن مؤلف باتوه، عرف نجاحاً مباشراً ودائماً، وخاصة عند "ديدرو"، و"الأخون شليغل" و "كانت" و "هيغل"، وما جعله ثابتاً هو بالأساس مفهومه للعبقرية، ونقده غير المباشر للعقلانية الكلاسيكية، مما جعل كل المعلقين المعاصرين لبومجارتن حساسين بهذه الطريقة التي أقفلت الشجار المتعلق بـ "Lut picture poesis". مع ظهور كتابه علم "Aestetica" علم الإدراك الحسي، أو المعرفة الحسية في عام 1735[58].

ومع ذلك.. فإن المسألة تجددت مستبعدة وضعها الأول، مع صدور كتاب "ليسنغ المسمى "اللاووكون[59]" أو الحدود بين التصوير والشعر. في عام 1766.

حيث يتخذ المؤلف من اسم التمثال عنواناً لمؤلفه، ومن موضوعه وسيلة للمناقشة، والتمثال، يعود إلى القرن الأول قبل المسيح، اكتشف عام 1506، وقدم للفاتيكان، للبابا جول الثاني، ويمثل "اللاووكون" ابن بريام ملك طروادة، حينما هاجمته الثعابين الوحشية، وهصرته هو وأبنائه، والتي قام أربعة نحاتين بانجاز هذا العمل حسب بلين[60].

يناقش "ليسنغ" هذا التمثال من ثلاث وجهات نظر للفنون: النحت، التصوير الشعر، وقدرة كل منها على المحاكاة الجميلة، مرتكزاً على خصائص كل فن وقوانينه، وأولها قانون الجمال، وليخلص إلى امتياز التصوير بتوجهه إلى الجمال المطلق، ضد معاصره "ونكلمان" الذي يرى أن النحت وخاصة اليوناني، وصل إلى الجمال الكلي.

إن الإنجاز الأساسي لـ "ليسنغ"، هو القول بالحدود المرسومة بين الفنون التشكيلية وبين الأدب، التي تتيح لكل منهما الاستقلال والكفاية الذاتية، والحرية في الابتكار، والخروج عن المحاكاة، دون أن يفرض أي طرف قوانينه على الآخر.

بهذا الوضع، فإن أبحاث القرن 19 والقرن 20 مضت باحثة عن المتطابقات بين الفنون، من حيث المتشابهات البنيوية، والمنطلقات الإبداعية، وشاركهم في هذا الشعراء والفنانون، فظهرت في القرن 19 مجموعة الشعراء ما قبل الروفائيلية، ومجموعة البرناسيين، كما ظهرت مدرسة التصويريين، وكان من أعلامها في القرن العشرين "عزرا باوند"، و

"ت.س. اليوت".

وقد كان لاكتشاف الغرب فنون الشرق، كالفن الياباني أو الصيني دور كبير في تنامي هذه المسألة، ذلك أن الشعراء الصينيين كانوا رسامين في معظم الأحيان، ويؤكدون التوازي بين الشعر والرسم، بل إن "كوسون" وهو أحد أكبر نقاد القرن الحادي عشر والثاني عشر، كان يرى أن الرسم والكتابة فن واحد، وأن الشاعر يستطيع أن يرسم الشعر، كما يستطيع الرسام أن يكتب قصائد بلا صوت، فتأثر الشعراء الأوربيون والاميركيون بهذا الاتجاه، بل.. وظهر في الشعر الحديث، ما أسمي "الشعر المجسم"، أو النص-الصورة، حيث دخلت الصورة الجرافيكية أو الفوتوغرافية إلى القصيدة، وظهر نقّاد مثل "ماريو براز" الذي قام بالمقارنة بين الرسم السريالي، وبين أبيات من قصيدة "الأرض الخراب" لاليوت، وبين رسوم موندريان وبيكاسو وقصائد الشاعر كمنجر، وبين الفن التجريدي وقصائد جيروم آبو للينير[61].

كما قامت دراسات قام بها كل من "كاندينسكي" مقارناً بين التصوير والموسيقى، "واتيين سوريو" بين الزخرفة والموسيقى.

وها هو الفيلسوف الألماني "أدورنو T.w. adorno" يرى أن التقارب بين الفنون ينشئ الخاصيات العميقة للفن الحديث منذ أوائل القرن، وحتى أعوام الخمسينيات[62].

وخلاصة الأمر.. أن المسألة إن كانت انطلقت من العلاقة بين الشعر والتصوير، فإن تطورها قاد إلى بحث العلاقة بين المسرح، والشعر، والتصوير، والنحت، والعمارة، والموسيقى، فكان من أولى نتائج هذا البحث، ولادة مصطلح "فن" بالمفرد، وظهور فنون جديدة كالأوبرا، والأوبريت، والباليه، والصوت والصورة كفن وأخيراً، السينما، والفيديو، والتلفاز.

وها هم الفنانون اليوم شعراء ومصورون وموسيقيون ونحاتون، وفي الأدب والسينما، يقومون بتفكيك الشكل التقليدي للفنون، بالتهديم، والبناء، والتوليف، وإعادة الهدم والتوليف، لتشييد مفهوم جديد للفن، وإبداع استطيقا جديدة، فهناك ميلان يتجابهان: ميل يتجه إلى الزيادة في التخصص من خلال التقنات والإجراءات، وميل يتجه لمزيد من التبادلات والاتصالات.

* * *

المصادر والمراجع:

(1) دوبري، ريجيس: حياة الصورة وموتها ترجمة: فريد زاهي افريقيا الشرق الدار البيضاء، بيروت 2002 ص259.

(2) ميسنجر، جوزيف: لغة الجسد النفسية ترجمة: محمد عبد الكريم ابراهيم دار علاء الدين دمشق الطبعة الثانية 2008.

(3) Lascoult: l'agression contre le visuel, art. P.11--26 revue d'esthétique- 1976- éd. no 1116 18/U. g. é- 10

(4) شورد، مارك تبويب، أسس النقد الحديث،1-3- ترجمة:هيفاء مايلز، جوزفين هاشم. مراجعة د. نجاح العطار وزارة الثقافة ماكنزي، جوردن دمشق فصل الشاعر في الجمهورية ص 26.

(5) دوبري، ريجيس: حياة الصورة وموتها ص 141.

(6) مصدر سابق ص 142.

(7) مصدر سابق ص 172 173.

(8) Guirau, p. : la semiologie- que – sais- je- ne 1421- p. u.f. 1971 p. 80.

وبالعربية بيير جيرو: علم الإشارة (السيميولوجيا) ترجمة منذر عياشي، دار طلاس دمشق 1992 ص 114.

(9) Alexandrian: création récréation- éd. Denoël /

gonthier- paris 1976 p. 153-

(10) Lascault: l'agression p. 22.

(11) مصدر سابق 22 21 p.

(12) دوبري، ريجيس: حياة الصورة وموتها ص 245.

(13) الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح مكتبة النوري دمشق بلا تاريخ ص 373.

(14) أوزياس، جان ماري وآخرون: البنيوية ترجمة: ميخائيل مخول منشورات وزارة الثقافة دمشق 1972 ص 12 و13.

إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية أو (أضواء على البنيوية) دار مصر 1976 ص32.

(14)مكرر عثمان، أحمد: الشعر الاغريقي عالم المعرفة رقم 77 الكويت مايو 1984 ص 163.

(15) دوبري، ريجيس: حياة الصورة وموتها ص 37. مكاوي، عبد الغفار: قصيدة وصورة عالم المعرفة رقم 819 الكويت تشرين الثاني 1987 ص 13.

(16) أسس النقد الحديث ص 13 – 35.

(17) أرسطو: فن الشعر– ترجمة: عبد الرحمن بدوي– تصدير المترجم ص38. دار الثقافة بيروت 1952.

(18) المصدر السابق نص أرسطو ص 4 / فقرة 15 و 20.

(19) المصدر السابق نص أرسطو ص 8 / فقرة 1448 وص 20 – 21 / فقرة 25 و 1450 ب / وص 43/ فقرة 10.

(20) المصدر السابق نص أرسطو ص 12 / فقرة 15.

(21) هوراس: فن الشعر ترجمة: د. لويس عوض الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة طبعة ثانية 1970، ص 206 – 207.

(22) المصدر السابق ص 134 / فقرة 361.

(23) المصدر السابق ص 108.

(24) فراديى، جورج: الفسيفساء في تونس ترجمة: مصطفى التواني دار سيراس للنشر تونس 1976.

(25) و(26) و(27) هوراس: فن الشعر ص 110.

(28) المصدر السابق ص 122.

(28 مكرر) المصدر السابق ص 110.

(29) المصدر السابق ص 207.

(30) المصدر السابق ص 136.

(31) المكاوي، عبد الغفار: قصيدة وصورة عالم المعرفة رقم 119 الكويت تشرين الثاني 1987 ص 13.

(32) Jimenez, m: qu'est- ce- que l'esthétique? – Gallimard 1997- p. 105.

(33) دافنتشي، ليوناردو: نظرية التصوير ترجمة وتقديم: عادل السيوي الهيئة المصرية للكتاب الألف كتاب الثاني 195 1995ص 18.

(34) المصدر السابق ص 49، وص 77.

(35) المصدر السابق ص 49.

(36) المصدر السابق ص 47.

(37) المصدر السابق ص 71.

(38) المصدر السابق ص 51.

(39) المصدر السابق ص 50.

(40) المصدر السابق ص 57.

(41) المصدر السابق ص 59.

(42) المصدر السابق ص 70.

(43) المصدر السابق ص 71.

(44) المصدر السابق ص 57.

(45) المصدر السابق ص 64.

(46) المصدر السابق ص 71.

(47) المصدر السابق ص 75.

(48) المصدر السابق ص 93.

(49) المصدر السابق ص90 - 93.

(50) المصدر السابق ص 63.

(51) المصدر السابق ص69 وص63-64.

(52) المصدر السابق ص 63.

(53) المصدر السابق ص 93.

(54) المصدر السابق ص 70.

(55) Jimenez, M.. qu' est- ce que l'esthétique- p. 108.

(56) Ibid. p. 106.

(57) Ibid. p. 107.

(58) اليافي، عبد الكريم: بدائع الحكمة دار طلاس طبعة أولى دمشق 1999 ص27.

مجاهد عبد المنعم، مجاهد: دراسات في علم الجمال عالم الكتب بيروت طبعة ثانية 1986 – ص 17.

(59) Lessing. G.E.: laocoon- Hermann- paris- 1964.

(60) Jimenez, M: qu' est – ce que l'esthétique- p. 108

(61) مكاوي، عبد الغفار: قصيدة وصورة ص 15 – 20.

(62) Jimenez, M: qu' est – ce que l'esthétique- p. 110.

تمردات إبداعية..

للفن المطبوع في أوروبا !!..

■ د. عبد الكريم فرج*

نكلّت سياسة الكراهية التي مارستها النازية بالفنانين الذين يحملون أفكاراً إبداعية لخشيتها من دورهم الإنساني والطليعي ، فأقدمت على حجز حرياتهم ومنعت تجمعاتهم الخاصة والرسمية وأغلقت مدرسة الباوهاوس عام 1933 ونفت فنانيها خارج البلاد ، وعندها وجد الفنانون التعبيريون الألمان أنفسهم منبوذين من قبل نظام هتلر ، فقد ارتحل من ألمانيا إلى الولايات المتحدة وباريس وسويسرا وبريطانيا واسبانيا عدد كبير من الفنانين مثل : جوزيف ألبرس _ ليونيل فيننغر _ فاسيلي كاندينسكي _ بول كلي _ أوسكار كوكوشكا _ جورج غروش _ كورت شويتر _ جاك ليبتشر وغيرهم مثل فرناند ليجيه وأندريه ماسون _وماتا _ والكاتب أندريه بريتون وخوان ميرو وآخرين، وبسبب نتائج الحروب ضاقت بالطبع فرص العمل والإنتاج الفني على حد سواء ، ولم تعد الظروف العامة مشجعة للتفرغ إلى الأعمال الإبداعية ، وخلال فترة الحرب لم ينشر إلا عدد قليل جداً من الأعمال الفنية للفنان بيكاسو فقط، وأمام هذا الشح الذي حاق بالوسط الفني ، برز حدث هام في تاريخ فن الحفر الطباعة هو قيام الفنان ستانلي ويليام هايتر stanely.w.hayter 1901_ 1988 بنقل محترفه (17) من باريس إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وبسبب ما تحمله أعماله من حس تلقائي ورؤى بعيدة عن سيطرة العقل عدّ نفسه من السرياليين، وفي إطار هذا الفهم تجمع عدد من السرياليين المهاجرين في محترف هايتر في نيويورك . وصل الفنان ميرو إلى نيويورك عام 1947 وكان قد تعلم العديد من طرق الحفر والطباعة في محترف الفنان هايتر في باريس ، واستمر ميرو في تطبيق خبراته في الطباعة بكل حماس وفرح في عام 1952 _ 1953 على وجه الخصوص عندما أنجز في أمريكا مجموعته الغرافيكية بعنوان (العائلة) منفذة بتقنيات الحفر بالماء القوي والمنقاش ، وقد نفذ بهذا العنوان ثمان نسخ مختلفة التعبير ظهرت فيها براعته المتميزة في استخدام الألوان الصريحة في التكوين المطبوع ، كما تضمنت أيقونات الفنان ميرو إضافة إلى الألوان تمردات لأشكال واقعية تشير إلى النجوم والشموس والطيور وأجزاء من عناصر ومواد فيزيائية مختلفة توصل الفنان من خلالها إلى خلق أشكال مستقلة لطبيعة واضحة المعالم تعتمد على وضوح هيئاتها الخارجية وتفاصيلها الداخلية معاً . كانت الرموز في أعماله المطبوعة تتوزع الأدوار لخدمة التأليف وتحولت بفعل إغراقها في الغرابة إلى نمط من الغموض السحري ، وقد اكتشف الفنان من خلال ثقافته صلة رموزه مع تلك الأدلة الروحانية في الثقافات الشرقية ، ويدل عمله المطبوع بالألوان بعنوان (الاعتدال الربيعي والخريفي) نفذه عام 1968 ماء قوي وصبغة الماء على رمزية معبرة مزج فيها بين إشارات ترمز إلى تغيير الفصول مع تلميحات

*حفّار وأستاذ: عميد كلية الفنون الثانية في السويداء.





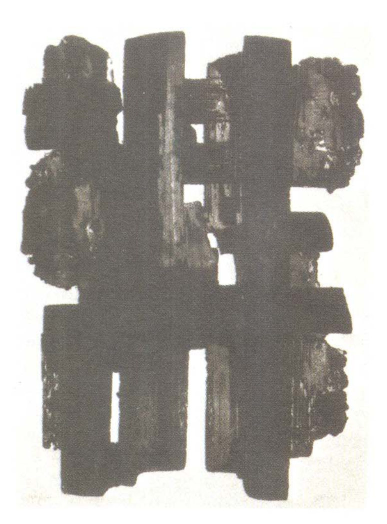
ذكية تتصل بفكرة الوجود الإنساني وتجسيدا ته الإلهية. ولدى تأمل أعمال ميرو سيجد الناقد والمتلقي على حد سواء انه أمام شخصية غير عادية ، مبدعة ومليئة.

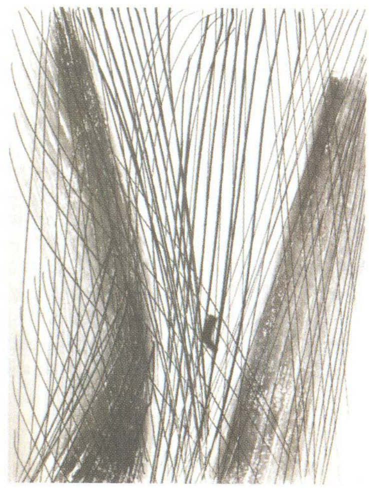
بالأسرار الغامضة ومحملة بالإشارات السحرية المتواصلة بشكل واسع مع الفكر السريالي، وليس هذا فحسب بل أنها تدل على شخصية ميرو الاسبانية المتفردة.

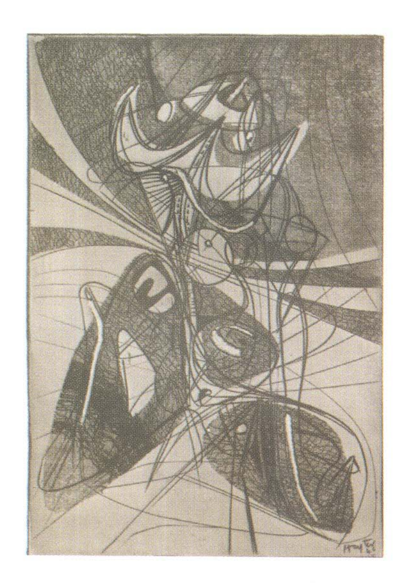
اجتذب مرسم هايتر في نيويورك الفنانين الأمريكيين والمهجرين وأصبحوا يلتقون ليطرحوا قضاياهم وأفكارهم الفنية وقد دفعتهم تلك الخبرات والظروف المتاحة في محترف هايتر لتنفيذ أعمالهم في الحفر والطباعة بتصورات جديدة لم يعرفوها من قبل. كان الفنان جاكسون بللوك jacson Pollock 1912_1956 واحداً من الأمريكيين الذين انخرطوا بالعمل في محترف هايتر ، وكان قد أنجز مع أخيه أعمالاً ليتوغرافية قبل الحرب ثم اطلع على المفاهيم التلقائية والفكر السريالي من خلال أعمال (اندريه ماسون _ وماكس ارنست) التي عرضت في أمريكيا عام 1942 وأتيح له في مرسم هايتر أن ينجز أعمالاً مهمة كانت متأثرة بالأشكال الحركية الكوكبية ومفهوم التلقائية وقد جسد الفنان من خلالها أسلوب المدرسة التجريدية الأمريكية.

انجذب بللوك بشكل قوي إلى أعمال بيكاسو المنفذة على مساحات واسعة بما فيها لوحته الشهيرة (الجورنيكا) والتي شاهدها في متحف نيويورك ،ويبدو أنه كان متجهاً لاقتفاء أثره في إنتاج أعمال مطبوعة على مساحات واسعة والتي استبقاها في مرسم هايتر ولم يُكشف النقاب عنها إلا عام 1967 بعد وفاته عندما اكتشفتها زوجته ، وخصصت ست لوحات منها كرمز لتأبينه عندما عرضت في معرض (مالربورو) وشاركت في معرض آخر له أقيم في نيويورك ، وقد دلت هذه الأعمال على شغف بللوك في نقل تأثيراته التصويرية إلى أعماله في الحفر والطباعة والتي نفذت في معظمها بتقنية المنقاش والإبرة الجافة خلال أعوام الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين . حملت أعمال بللوك المطبوعة إحساسات تعبيرية مليئة بالنقاط والخطوط المرشوقة والتي تتصل بمفهوم الفن التجريدي المفعم بالطاقة والحيوية والتي شكلت بجوهرها تمردات على جميع الصيغ الأكاديمية المتزمتة في الفن.

دلت إبداعات جاكسون بللوك وغيره من الفنانين المهاجرين في محترف هايتر على أهمية هذا المرسم في توفير المناخ الاكتشافي والتجريبي في مجال الحفر والطباعة كما أن اضطلاع محترف هايتر في خلق مناخات حرة للقاء الفنانين ووضوح توجهه نحو التلقائية في الفن كجزء هام من الفكر السريالي وابتكاره طرقا في الحفر الغائر والبارز وفي تمليس وكشط المساحات الغرافيكية على سطوح المعادن بغية الحصول على تأثيرات غير عادية في قيمتها التعبيرية، إضافة إلى اختراعه مجموعة من أدوات الحفر

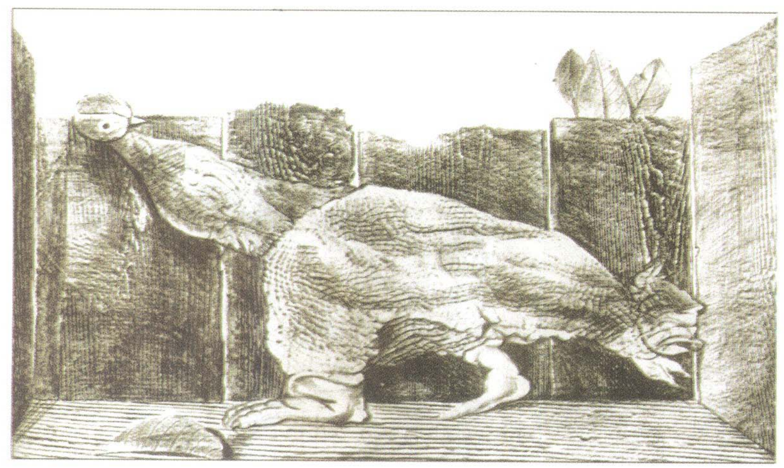












المعدنية والتي تعمل بوسائل شبه آلية لتنفيذ الخطوط المحفورة وتخشين السطوح المعدة للطباعة من خلال مجموعته التي سماها (أمازون) أعطت محترفه الفضل الكبير في التعرف على فنانين كبار غير اختصاصيين في مجال الحفر والطباعة مثل النحات (البرتوجياكومتى 1901_1966) الذي يعمل في إطار الفكر التخيلي السريالي إضافة إلى عمله الرئيسي في النحت أنجز أعمالاً مهمة في الحفر في مرسم هايتر كان

من أهمها (أيدي تقبض على الفراغ) والتي أوضح فيها وفي غيرها من أعماله في الطباعة الحجرية ابتعاده عن البعثرة السريالية وتوجهه نحو الإنسان كحقيقة جوهرية وقيمة تعبيرية وبنائية على حد سواء .

انتشرت سمعة محترف هايتر في كل أنحاء الولايات المتحدة واستجاب لتعليماته في الطباعة البارزة والغائرة عدد من الفنانين المهاجرين منهم :

غابور بيتردي : gabor peterdi ماريشيو ليسانسكي lassanski Mauricio كارل شاراغ karl sharag وقد سيطر هؤلاء على حقل الطباعة في أمريكا خلال منتصف القرن العشرين ، وبسبب طموحاتهم الإبداعية انفردوا بأساليبهم المستقلة عن أفكار هايتر، اهتم بيتردي

الهنغاري الأصل بالمناظر الطبيعية واستعمل في انجازها مركبي الفرنيش القاسي والفرنيش الطري وغيرها فتوصل إلى تراكيب فنية محفورة تتواكب فيها التقانات المتعاقبة بتأثيراتها

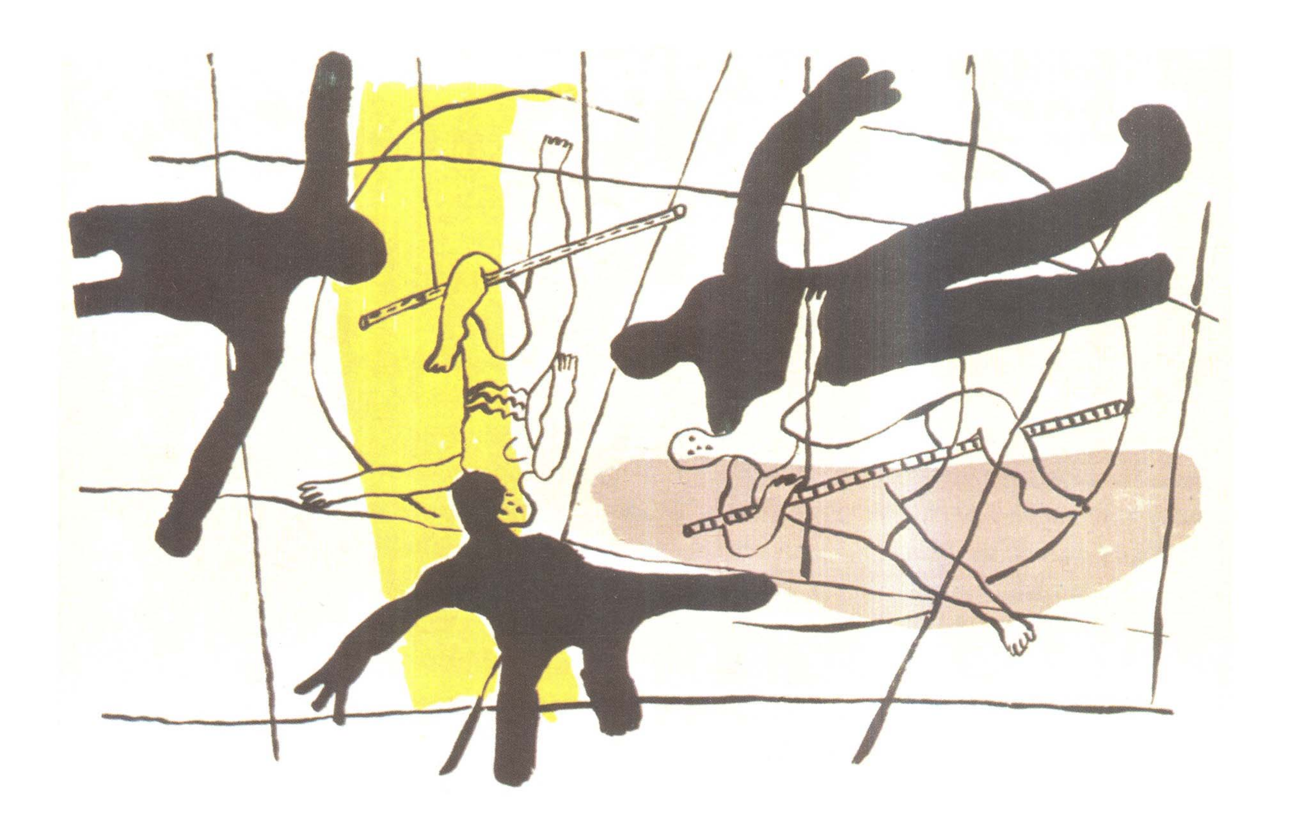




على السطح الواحد معتمداً على حرية التجريب التي تتضافر فيها تقنيات الحموض مع تقنيات المنقاش والإبرة الجافة. أما الفنان الألماني المهاجر شاراغ الذي عمل في محترف هايتر أثناء غياب

الأخير في باريس فقد صقل خبرته في تقنية الحفر بالمنقاش مشاطراً زملاءه الذين انتهجوا الحفر على الخشب، ويبدي الفنان الأرجنتيني المهاجر لاسانسكي اهتماماً بالفن الذي يحمل ملامح التشخيص التعبيري وقد هاجر إلى أمريكا عام 1943، واستمر في ممارسة فنه الذي لاقى رواجاً كبيراً لدى جامعي الأعمال الفنية في أمريكا من الذين اهتموا في اقتناء أعمال تعبر عن صور العذابات الإنسانية في فترة الحرب، أما الفنانون الأمريكيون مثل ليونارد باسكين leonard baskin فقد اختار ألواحاً كبيرة من الخشب لحفر أعماله وطباعتها ومن أهم أعماله كان (رجل السلام) المنفذ عام 1952 وعلى هذا العمل فاز بالجائزة الأولى في معرض سان باولو (بينالي الفن) عام 1961. وكذلك أنتج الفنان انتونيو فراسكوني المهاجر من الارغواي أعمالاً محفورة على الخشب تناول فيها مواضيع اجتماعية وسياسية ذات صيغة نقدية صريحة .

وتؤكد المبادرات الذاتية للفنانين العاملين في مجال الحفر والطباعة أنها كانت الوسيلة الخلاقة لسبر اغوار التقنيات واستشفاف نتائجها وتأثيراتها الذاتية ،ولقد اثبت الفنان الأمريكي كارول سوميرز summers carol من خلال اهتمامه بإبداع المناظر الطبيعية أهمية التجريب عبر طريقته التقنية غير المعتادة في الحفر على الخشب، فقد استعمل الورق المشبع



بالحبر ولصقه على السطح الخشبي المحفور وبعد نزعه عمد الفنان إلى وضع الورقة المبللة على سطح الخشب المعالج بالحبر والحصول منه على نسخة مطبوعة تحمل تأثيرات الخشب والحبر معاً بما يشبه تأثيرات الألوان المائية ، لقد كان محترف هايتر سبباً هاما في تحريك الطاقة الإبداعية عبر أجواء الحوار بين الفنانين والمثقفين في أمريكا، وفي النهاية حصل فنانو الطباعة على جمهور

متميز وعرفت أعمالهم على أنها علامة أساسية في ازدهار الثقافة الفنية ، وبعد انتهاء الحرب حصل تمازج ثقافي بين الأوساط الأوروبية والأمريكية نتج عنها تحضير جديد لمشاغل الحفر في أوروبا وأمريكا وتبادل الفنانون من خلالها الزيارات لاكتساب الخبرات المتنوعة .

مارس عدد من الفنانين الأمريكيين في النصف الثاني من القرن العشرين تقنية الطباعة الحجرية بشغف وحماس نذكر منهم الفنانين: سام فرنسيس.sam fransis ووليم كونينغ w.kooning في كاليفورنيا، فقد اشتهرت أعمال الفنان كونينغ التي نفذها في جامعة كاليفورنيا بحماس وجرأة بما تملكه من عناصر تشخيصية وتعبيرية .ومن رواد المرسم (17 للفنان هايتر) كان الفنان روبرت موثرويل Robert mothorwell 1991 _ 1915 والذي تقرب من الجمعية السريالية للأوروبيين المهاجرين إلى أمريكا، واقتحم التعبيرية عبر تقنية الليتوغرافيا، وعمل كذلك في طباعة الشاشة الحريرية ومثله ادولف غوتليب adolff gottlieb . وفي أعوام الستينيات من القرن الماضي توجه عدد من الفنانين على الساحة الأمريكية إلى ممارسة فن الحفر والطباعة من مختلف الاختصاصات لقناعتهم أنه فن العصر الذي يحتاج إلى ثقافة وخبرة فنية ومهنية عالية ، نذكر منهم الفنان الشاب سام فرنسيس fransis . sam رسام تجريدي من كاليفورنيا ، كان أول من أنتج أعمال مطبوعة تعبيرية ذات طابع متميز في المدرسة الأمريكية ، قضى الفنان سام سنوات الخمسينيات في باريس مكنته من الاطلاع على إنتاج الفنانين المهمين في



أعمال الحفر المطبوع، وقد زار اليابان عام 1957 وتعرف على الطريقة الخاصة في الطباعة (طريقة الحبر المتفشي أو الحبر السائل) والتي أنتج في إطارها أعمالاً طليعية متقدمة في فن الطباعة .

تطورت تجارب الحفر والطباعة تطوراً ملحوظاً بعد الحرب الثانية في أوروبا ربما بسبب المخاض الثقافي المستمر والتجمع العالمي لمثقفي العالم في العاصمة الفرنسية باريس ، وتوضحت في هذه الأثناء توجهات الفنانين نحو حرية البحث والتجريب وخصوصاً نحو المفاهيم التجريدية التي جذبت الجمهور، وظهر عدد من الفنانين الذين يتقربون أكثر فأكثر من أعمال الفنانين براك _ شاغال _ ليجيه _ ماتيس _ وبيكاسو ، فقد انتشرت أعمال هؤلاء في كل مكان من العالم وكرس عدد من الفنانين الشباب في أوروبا جهودهم لابداع أعمال فنية في تقنيات الحفر العميق والليتوغرافيا ،وظهر اتجاه متحمس نحو تركيب بروزات متعددة الأشكال والخشونات على سطح المعدن المعد للطباعة خصوصاً عندما استعمل الفنان بيير كورتين pierre courtin بعد الخمسينيات من القرن الماضي أدوات معدنية وصفائح كالتي تستعمل في صياغة المجوهرات لتحويل سطح المعدن إلى ما يشبه النحت البارز من أجل الحصول على تأثيرات متفردة ،وقد برزت من بين أعمال الفنانين في تلك الفترة أعمال الفنان هانس هارتونغ hans hartung الذي أنجز أعمالاً هامة جداً في تقنيتي الليتوغرافيا والطباعة العميقة etching، وقد دل عمله المنفذ عام 1946 على جرأة كبيرة في استخدام الخطوط المتقاطعة المختلفة



الاتجاهات والأعماق

والتي تسير في مساراتها مترافقة مع ذرات القلفونة الناعمة لخلق تأليفات خارجة عن التوقع والمألوف ، وكان من شأن هذا الاتجاه أن فتح الباب على مصراعيه أمام الفنانين الأوروبيين والأمريكيين على حد سواء لدخول العوالم التعبيرية في مجال الحفر والطباعة ، وقد ابتكر الفنان بيير سولاج pier soulage تكويناته الحرة والتي لا يحددها إطار اللوحة الخارجي ، عبر أشكاله المعلقة بين الفراغات دون الاعتماد على حدود منظمة للعمل الفني، كان سولاج يحفر سطوحاً معدنية واسعة ثم يتناولها بالكشط أو التمليس ليستبقي المساحات المرغوبة في تراكيب يتماهى عبرها الأسود بقيمه المتقاربة أو المتجاورة، فلقد ركز على اللون الأسود والكثيف المحاط أو المضاء بنور الطبيعة وتوصل في تأليفا ته إلى بنى لا تقع تحت عنوان الفن ذي الإيماءات أو الدلالة ، (Gestural art) لكنه أخذ منحى مختلفاً في التشذيب البنائي.

اشترك هارتونج وسولاج في صفات عامة تعتمد في جوهرها على بنائية الخطوط وقوتها التعبيرية ، الأمر الذي كان مختلفاً لدى الفنان الاسباني / أنتوني تابي / antoni tapies الذي بدأ سريالياً في إطار علاقات ثقافية مع الفنان / خوان ميرو / وحوالي العام 1954 وجه تابي اهتمامه لرسم الآثار المادية لبقايا رحلة الإنسان في الطبيعة كالأبواب والجدران المتآكلة وأخذ يستخدم في أعماله الحصى والرمل ليحاكي المراحل التاريخية للزمن ويحصل على سطوح متمردة على الواقع في تقانات الحفر على المعدن والطباعة الحجرية ، اتجهت إبداعات الفنانين في تلك المرحلة نحو التجريدية التعبيرية وقد اتضحت أمثلتها في أعمال الحفر والطباعة للفنان الايطالي (لوسيو مونتانا) الذي



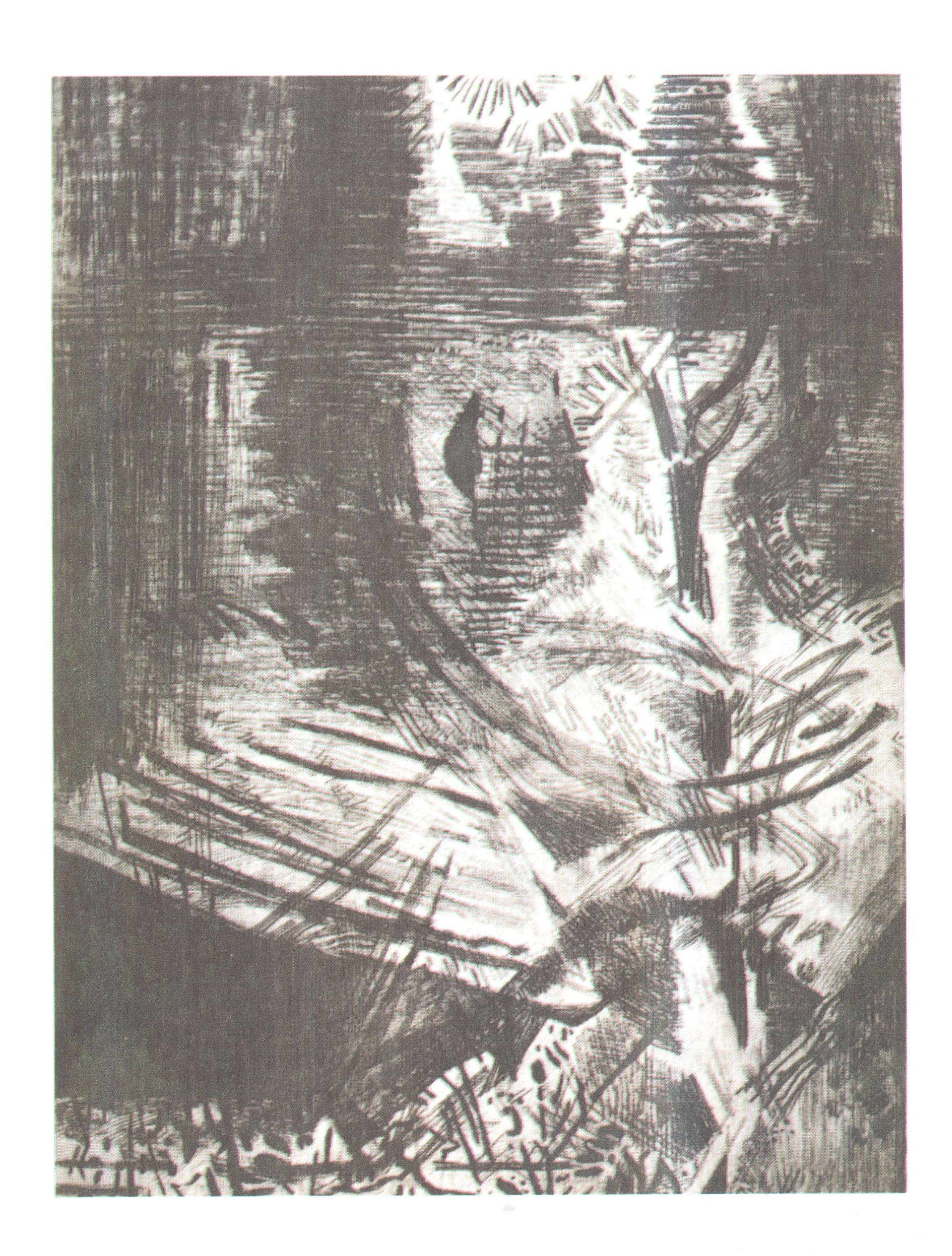




أدخل اللون والحركة في تحدياته للصورة السكونية للواقع.

كانت أجيال الفنانين الشابة تقتفي آثار براك، وميرو، وبيكاسو في اتجاهاتهم التعبيرية أو الرمزية أو التجريدية والتي كان المجتمع الأوروبي قانع بصورة عامة بأهميتها وتأثيرها . وعندما التقى في باريس عدد من الفنانين الاسكندينافيين والهولنديين الذين انضموا الى جماعة (كوبرا) أكدوا انسجامهم وطموحاتهم الفنية معها لجهة النهج التجريبي والطليعي في الفن ولكن (كوبرا) لم تدم طويلاً فقد عاشت بين 1948 _ 1950 وقامت تأليفاتها الفنية على بناء أشكال من المخلوقات الأفعوانية التي تتصل بالتكهنات عبر القصص الجنية المرعبة، ونفذ أعضاؤها أعمالهم الغرافيكية الممعنة في الغرابة بواسطة الحفر العميق على المعدن والطباعة الحجرية.

ظهرت أعمال الفنان (جان دوبوفيه Jan duboffet 1901 _ 1958) تاجر الخمور عندما أقام معرضه الأول عام 1944 وأنجز كتابه في الليتوغرافيا (مادة وذكريات) في باريس عام 1945 ، وبعد عقد من انتهاء الحرب أنتج عدداً كبيراً من أعمال الطباعة المؤلفة من أشكال بشرية ممسوخة تتحول إلى تحويرات خيالية غير مألوفة مثال عمله (لوحة عمل ولعب) 1953 . أنجز دوبوفيه مائتين وأربع وثلاثين طبعة ليتوغرافية (أسود وأبيض) وجمع أعماله وتجاربه المطبوعة في ثلاثة عشر ألبوماً وأعطاها اسم الظاهرة (pheno mena) كانت معظمها منفذة بالشاشة الحريرية والليتوغراف كما عبر الفنان الانكليزي النحات هنري مور Henry moore 1898 - 1986 بوساطة أعمال محفورة ومطبوعة عن مشاعره غائصاً في عمق الأشكال وما ورائها ، وقد جمع أعماله في ألبوم أسماه



(جمجمة الفيل) ، ومن الفنانين الانكليز أيضاً (غرهام سوثرلاند Graham sutherland 1903- 1980) الذي استخدم الطباعة الليتوغرافية الملونة في نهجه التعبيري المتعمق في تحليلاته الشكلية التي أنتجت طبائع نباتية أو حيوانية لمخلوقات مفترضة في أجواء غريبة وقد بدأ تأثر هذا الفنان بالتعبيريين الألمان وخصوصاً بالفنان (اميل نولده Amil nolde) كما وضع سوثرلاند رسوماً خاصة بقاموس للحيوانات ، أشكالها وعاداتها منفذة بالطباعة الحجرية الملونة استخدم فيه خمساً وعشرين لوناً للحشرات والزواحف والطيور والحيوانات ، ويعد عمله (نبات شوكة الزعرور) ليتوغراف مثالاً واضحاً لأعماله.

وفي ألمانيا كان الوريث الحقيقي للتعبيرية الألمانية في فن الحفر والطباعة الفنان(رولف نيش rolf nisch) الذي ولف السطح المعدني المحفور معززاً بلصاقات من الصفائح المعدنية الرقيقة لخلق صورة غير معتادة تخترق كل معاني الرؤية المألوفة لجهة إحساسات عميقة التأثير.

وفي فيينا برزت أعمال الفنان (ارنست فوتش Ernest fuches) وأعمال F . stowasser (فردريش ستواسر) اللذين مثلا طريقة خاصة من العبث (الفانتازي) واللذين كانا ينوسان بين السريالية والتعبيرية ، نفذ فوتش أعماله بوساطة الحفر العميق بدقة ومهارة ،كما لخص هندرتواسر أعماله التصويرية ونفذها بطرق الطباعة الليتوغرافية وبالشاشة الحريرية . وتميزت كذلك في ألمانيا أعمال الفنان (هورست انتس Horst Antss) المنفذة بمزيج من الفرويدية والسريالية بتقنية الطباعة الحجرية ما يدل في المحصلة: أن التعبيرية الألمانية وأفكارها طغت على الثقافة الأوروبية في الفن في أعقاب الحرب العالمية الثانية.

ونحن نستعرض مسيرة الفن المطبوع في أوروبا في أعقاب الحرب العالمية الثانية يظهر لنا فنانان هامان الأول: الفنان الياباني (يوزوهاما غوتشي yozo Hamagchi) الذي استقر في باريس بعد الحرب تقدم اعماله انطباعاً بحس سريالي خصوصا تلك المنفذة بالطريقة السوداء (ميزوتينت Mezzotint) وقد كانت الطبيعة الصامتة المليئة بالأسرار والضبابية تشكل عنده إحياء وتحريضاً لفراغ مطلق تتماهى فيه عناصر التكوين . والفنان الثاني هو : (ايشر M.C Escher)1898_1972 الفنان الهولندي الذي عاش في ايطاليا قبل الحرب العالمية الثانية وامتلك قدرات خارقة في حفر السطوح الخشبية وطباعتها وخلق أشكال هندسية أو شبه هندسية تتحرك في حيز مرئي ، واستخدم في جانب آخر السطوح المعدنية لحفر شبكات منظوريه متداخلة أو متعارضة ينظمها إحساس بصري ومحتوى إدراكي يقوم على حسابات رياضية .

وخلاصة القول:

ظهرت قيم تعبيرية في الحفر والطباعة في أوروبا خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها متمثلة في خلق مفاهيم إبداعية متمردة على مساحات واسعة من الخشب والمعدن وعبر الشاشة الحريرية والطباعة الحجرية . وقد شرّعت لنفسها انتهاج ثقافة التجريب الحرة واستعمال الوسائط التقنية اللامحدودة ، معتمدة على توظيف ملكة الخيال المترافقة مع تداخل الإحساس والإدراك معاً والتي جعلت من الفن المطبوع أيقونات للرؤى فوق الواقعية ومساحات لإذكاء القيم التعبيرية والرمزية والتجريدية وتعاملت مع كل أنواع التحويرات والاستعارات مستفيدة من كافة الوسائل والسبل الإدراكية والحسية والوجدانية والروحانية وقد أزالت بكل جرأة و مسؤولية جميع القيود التي تقف حائلاً أمام الحرية الشخصية في التجريب والتعبير الفني .

* * *

مراجع البحث:

(1) Riva castelman prints of 20 th century T . and . H London 1997

(2) شاكر عبد الحميد(العملية الإبداعية في فن التصوير) عالم المعرفة الكويت 1987

(3) فاسيلي كاندينسكي :الروحانية في الفن الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994

(4) أعمال الحفر المطبوع للفنانين البولونيين في القرن العشرين . من مرجعية رسالة الدكتوراه للدكتور عبد الكريم فرج وارسو 1984

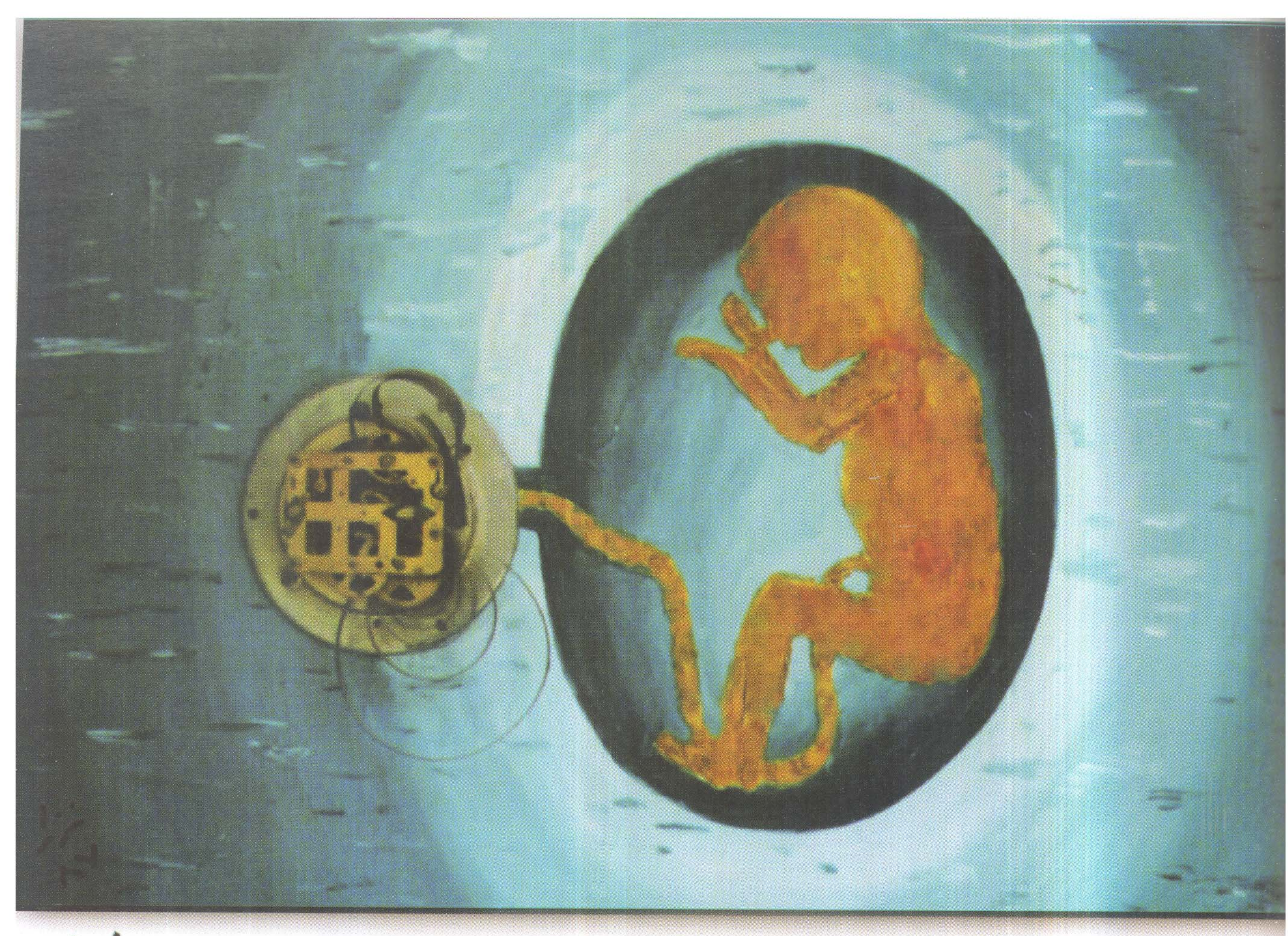
الحاسوب والتصوير.. الرقمي.. في مواجهة اللوحة!!..

▪ نزار شاهين*

ليس من خلاف في أن يكون الحاسوب والتصوير الرقمي قد ولج ساحة الإبداع الفني من النافذة أو الباب ولكنه أصبح داخل البيت يعيش فيه كما يعيش غيره مقدماً نفسه كبقية أفراد أسرة الفنون.

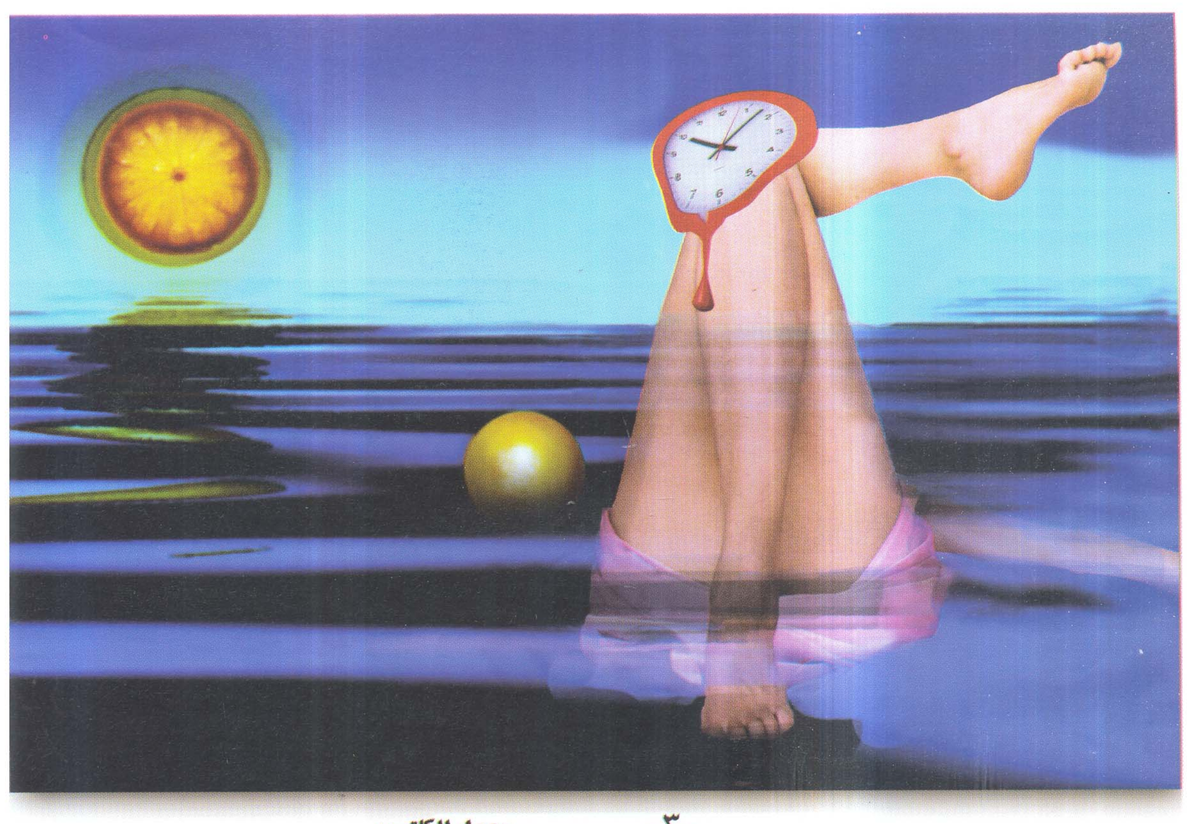
كمدخل لهذه المواجهة لابد من استعراض تاريخي لتطور فن التصوير الزيتي والتصوير الضوئي.فقد ساهم الإنسان البدائي من خلال تصويره لنشاطه ومعاركه وحيواناته على جدران الكهوف من مراكمة المعرفة البشرية وإدراكها لدور التصوير كشهادة لتطور البشر وتقدمهم. بدأ استخدام الألوان في التصوير الزيتي في أوربة في بداية القرن الخامس عشر وكان الفنانون قد بدأوا بتصوير لوحات ذات خصائص جديدة ولم يتم ترسيخ فن الرسم بمعاييره وأساليبه وتقنياته وصياغاته قبل حلول القرن السادس عشر وكانت الرؤية التقليدية تنعكس من خلال رؤى الفنان للواقع والخيال وما زال هذا الفن يفرض وجوده من خلال المقتنيات والكنائس والمتاحف وهو يشكل ثروة إنسانية ستظل تفرض وجودها وأسلوبيتها إلا أن رؤى جديدة جاءت لتقوض القاعدة الأساسية في

*فنان تشكيلي، ومصور ضوئي.



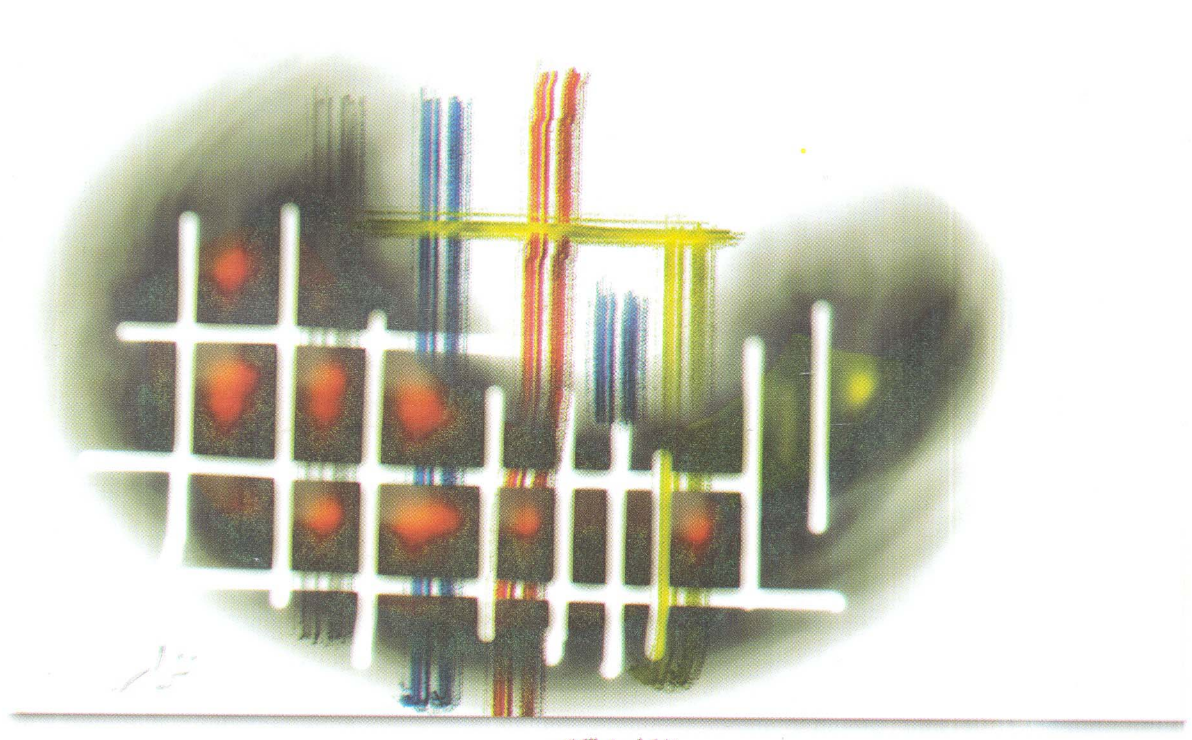
(١) زيت على قماش . عمل للكاتب جنين

الطرق التقليدية من خلال المدارس الجديدة التي اقتحمت الأسلوبية وخلخلتها كالانطباعية أو التكعيبة أو الدادائية والسريالية والبوب آرت أو غيرها من المدارس وهذه منحت الفن أشكالاً جديدة حطمت البنى الشكلية وفككتها وصنعت خميرة جديدة للفن. وأطاحت بالصرامة التي تحدد العمل الإبداعي. ففي العام (1727) لاحظ العالم الألماني (يومان شواز) وعن طريق الصدفة كيف أن أملاح الفضة تتأثر بالضوء إلا أنه توفي قبل أن يرى ما تمخضت عنه أبحاثه في تكوين الصورة. إلا أن عالم الرياضيات الإنكليزي (فوكس تالبوت) التقط أول صورة ثابتة وقد استغرق التقاطها (8) ساعات. وفي العام (1935) دخل الفلم الملون عالم التصوير فاتحاً آفاقاً جديدة في التصوير. وإذا كانت كلمة (photograhp) تعني باللاتينية الكتابة بالضوء فإن أبجدية جديدة جاءت لتخط إبداعات جديدة كما تخط الريشة. جاء التصوير الضوئي ليأخذ حيزاً آخر كمصدر للرؤية يقارب اللوحة الزيتية وإذا كانت الصورة الضوئية تنقل ما تراه عين المبدع فإن اللوحة تنقل ما تراه عين المبدع والمتخيل. وقد



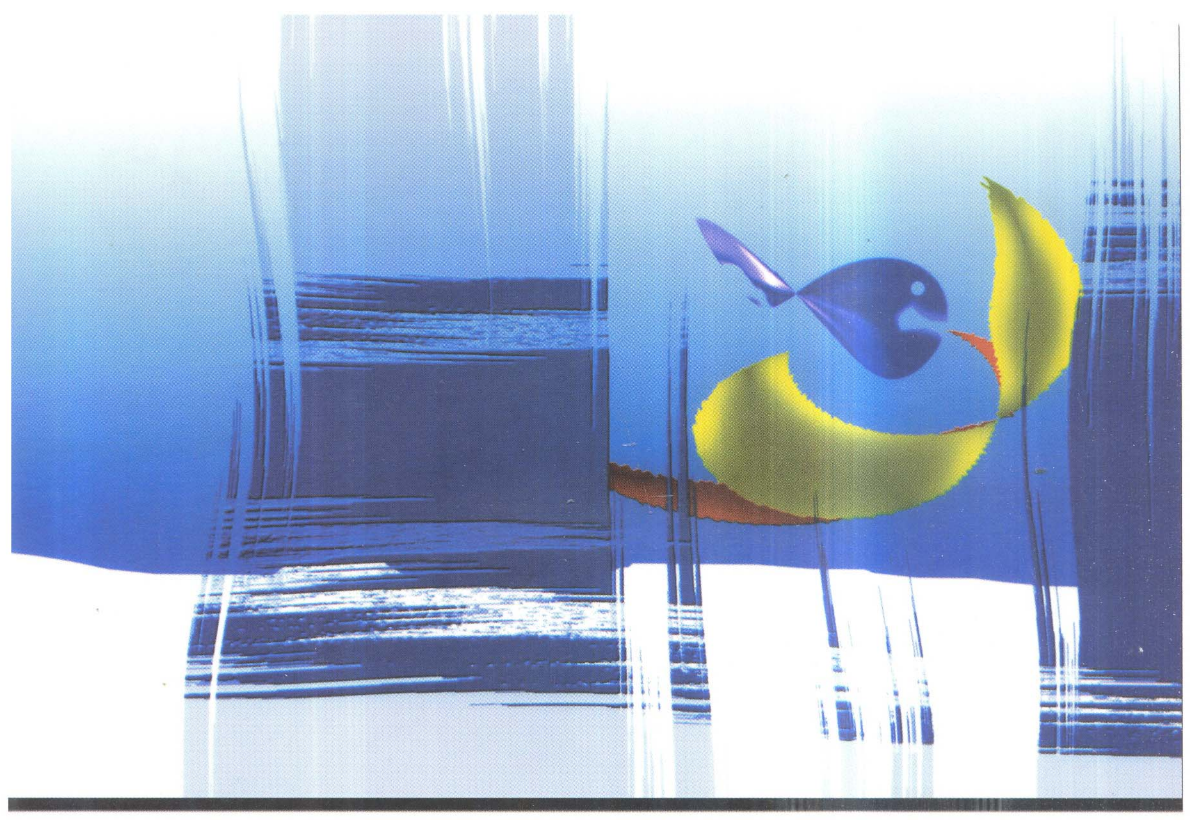
-٣- (عمل للكاتب)

حلت الكاميرا محل عين الفنان ودخلت المنافسة مع الرسامين وبدأ تطورها الحثيث عندما أمسكت بها أيد خبيرة ومتمرسة مبدعة وولجت بالصورة إلى صدارة المعارض وأرخت الأحداث التي عصفت بالبشرية خلال الحروب وصارت جزءاً من المطبوعة اليومية وأسست لها وكالات تبيع إنتاج المصور الفنان أو المصور الصحفي الذي اعتبر (مؤرخ اللحظة) أو ذاك الذي قبض على الزمن، ولقد قدمت لنا الصورة الفوتوغرافية أكثر البشاعات الإنسانية الناتجة عن الحروب والمجاعات والكوارث وكانت شاهد إثبات على كل ما مر بالبشرية خلال القرنين الماضيين مما عجزت اللوحة عن تقديمه (كوثيقة فورية) ويعود الفضل لكل من (آنس آدامز) و(إدوار وبستون) و(آموجن كننجهام) في نقل الصورة من الواقعية التسجيلية إلى فن جميل ومع إطلالة القرن العشرين بدأت الواقعية الفوتوغرافية أو (الفوتورياليزم) التي اعتمدت ركيزتين. الواقع والتصوير الأكاديمي معتمدة المنظور الذي يخلق واقعية في اللوحة من خلال الإيهام البصري الذي تنشئه. ولعل الفنان البريطاني (والتر سيكرت) أول من اعتمد على الصور الفوتوغرافية في الرسم في بداية القرن العشرين حسب قول (ريشار شون) الذي أقام له معرضاً في القاعة الملكية في لندن في العام 1992 وأياً كانت المدرسة الفنية فإن الواقعية تبقى أهم طرف في جسد الفن رغم التحويرات التي تلحق بهذا الجسد ويعتبر (تشاك كلوز) من أهم روادها الذي أخذ منحى البورتريه إلا أن هذه المدرسة لم تصمد طويلاً أمام هذا الكم من الحركات والمدارس التي انبثقت من الدادائية ولعل روادها هم الذين ساهموا في اضمحلالها لكثرة التسميات التي أطلقوها عليها فأحد روادها وهو (مالكولم مورلي) أطلق عليها مصطلح (ما فوق الواقعية) (superrealism) وأطلق عليها (بيكا بيا) (الواقعية المفرطة) (hyperrealism). والآن بدأت



تشكيل b للكاتب

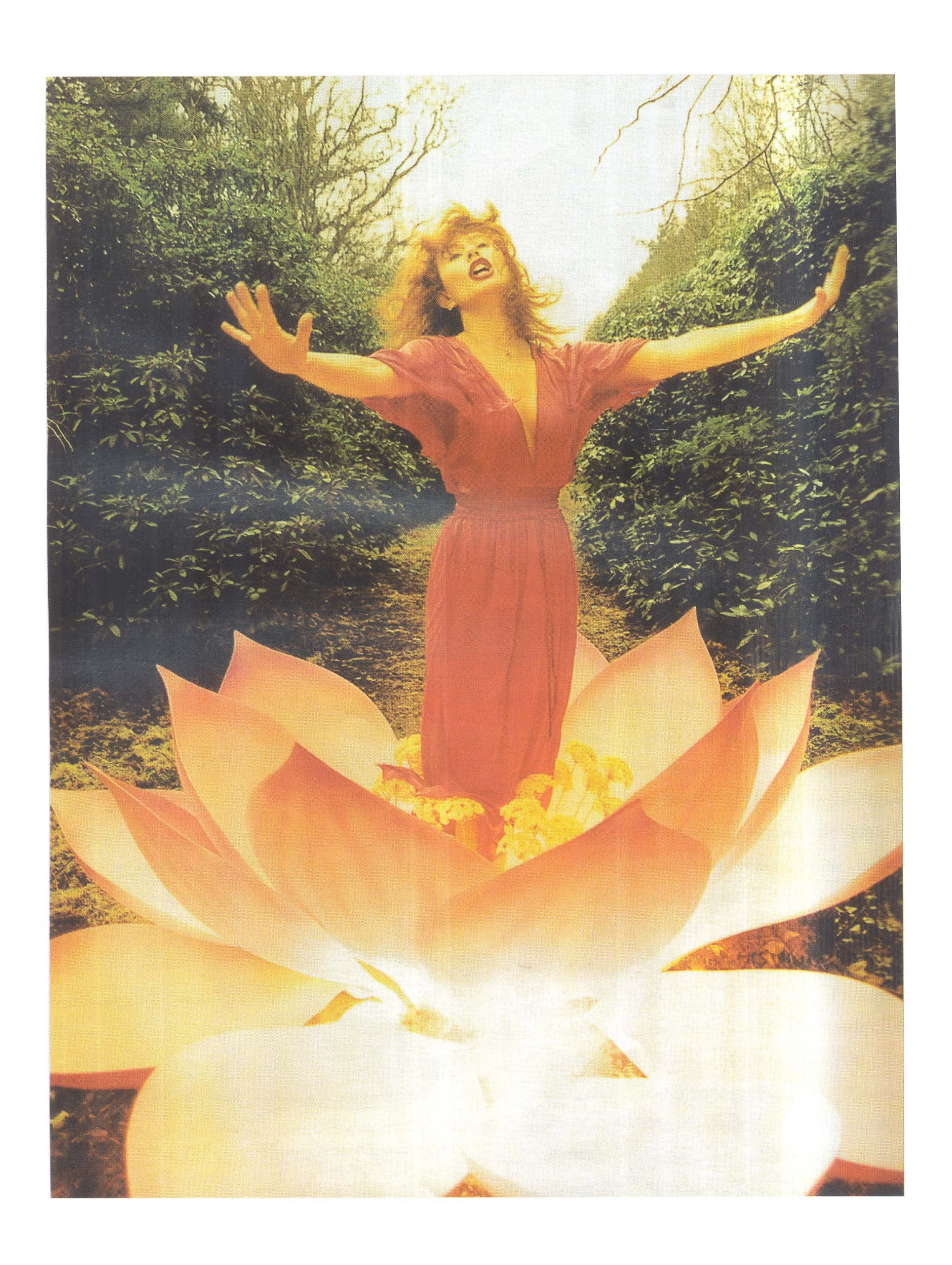
الكاميرا الرقمية تطل برأسها حاملة معها امتيازات جديدة متفوقة بذلك على الكاميرا (الفيلمية) إذ لديها إمكانيات نقل الصور كمعلومات رقمية على الشبكة أو وضعها في صفحات الأخبار وبسرعة فائقة وهذا ما لا تستطيعه الكاميرا التقليدية لاختلاف تقنيتها عن الكاميرا الرقمية اختلافاً جذرياً إذ تحتوي الأخيرة على رقاقات دقيقة شبه موصلة تسمي: الأجهزة المقترنة بالشحنات (Charge Coupled Device) وتختصر بـ (CCD) ويعمل كل من هذه الأجهزة على تحويل الكثافة اللونية لفوتونات الضوء الساقطة في نقطة واحدة إلى معلومات لونية تخزن في بكسل واحد يخصص له (24) بت ويسمح هذا العدد من البتات بتمثيل حوالي (16) مليون لون ويعتبر هذا أكبر عدد من الألوان تتحسس له العين البشرية. بينما تقنية الكاميرا التقليدية تعتمد الفيلم الفوتوغرافي الذي يتعرض لكيميائيات تختزل الفضة المطلي بها ليتحول إلى صور سلبية وعند طباعته على الورق المعد للطباعة والذي يتعرض أيضاً لكيميائيات خاصة يتحول من خلالها إلى صور إيجابية ويمكن القول أن التصوير الضوئي شكل مصدر قلق للرسامين. واعتبر دخيلاً طارئاً ينوي إزاحتهم عن عروشهم. وها هو الرسام الفرنسي المشهور (ديلا كروا) يقول: منذ اليوم مات فن الرسم.. وعلى الرغم من أن اللوحة الزيتية لم تفقد نفوذها الخاص من خلال فرادتها التاريخية. إلا أنها بدأت تفقد سلطتها الوحدانية لأن وسائل الطباعة قد كررتها ولم نعد نراها في المتاحف والصالات والبيوت الخاصة فقط وإنما في كل مكان سواء تم نقلها عن طريق الكاميرا أو النسخ بالطباعة. ولم تعد المتاحف هي التي تحتكر عرض اللوحات وإنما صارت هذه الأعمال الإبداعية تأتي إلينا عن طريق الأقراص المدمجة أو الشبكة وصار بالإمكان مشاهدة أي متحف دون زيارته. والآن جاء مصدر آخر ليقف إلى جانب التقنيات الأخرى مقدماً نفسه على أنه



تشكيل a للكاتب

بدأ خطواته نحو ساحة الفن ومعه تقنيات جديدة غير مألوفة في العمل الفني.. إنه الحاسوب.... رغم أن للوحة تاريخ طويل بمدلولاتها وخاماتها وقيمها الموجودة في الذاكرة ذهنياً وبصرياً إلا أنه لم يكن من المتصور يوماً أن يأتي من يزيح وإلى حد ما قماشة الرسم وأدواته عن عرشها وأن يحل محلها أوامر وحركات من الفأرة لتطلع علينا لوحات فيها (16) مليون لون تدخل في تشكيل اللوحة وتعطيها مكوناتها. حتى وأن اختلفت تقنيات الرسم عن تقنيات إخراج اللوحة بواسطة الحاسوب فكلاهما له مساره ويقف خلفه فنان مبدع. إن البرمجيات المساعدة في الحاسوب تتيح للمتسربين والمتسللين الدخول إلى ساحة الفن الجديدة وتقديم أعمال دخيلة على الإبداع تحت تسميات مختلفة تكون في مجملها أعمالاً لغزية وتحمل مزاعم تجريدية أو بطاقة انتساب مزيفة لمدرسة ما من مدارس الفن الحديث أو ادعاء بالخروج عن المدرسية والتمرد لتجريبي بادعاء الحداثة فكما في سوق المال نصابون، فإن في سوق الفن نصابين أيضاً. فالعمل الفني ليس دهاناً أو مسطحات لونية تعاني من أنيمياً متقدمة ليس لها علاج. ويستطيع نقد يوازي التطور الجديد أن يمنع الدخلاء من المخاتلة. وعدم الخياطة إلا بمسلة الفن والإبداع. ولا يمكن لأحد ما أن يتوارى خلف الحاسوب كمبدع ما لم يكون قد خرج من كم المدرسة الكلاسيكية في التصوير الزيتي أو غيره عبر إبداعات وتراكمات عديدة. كالشاعر الذي يكتب شعراً حداثياً دون أن يعرف شعر التفعيلة وموسيقاه إذ سرعان ما يسقط مع شعره بكشافات النقد.

إن العنوان الجديد لثورة المعلومات وعصر الحاسوب هو مقدارك بمقدار ما تعرف: (You are what you know) وأدنى معرفة بالفن ترتقي إلى خبرات الإنسان المحصلة عبر سنوات طويلة منذ أن رسم على جدران الكهوف حتى آخر صرعات الفن الحديث. ومع كل مخاض سبق ولادة مدرسة جديدة في الفن كانت قماشة الرسم هي المسرح الذي يستقبل أساليب المدرسة



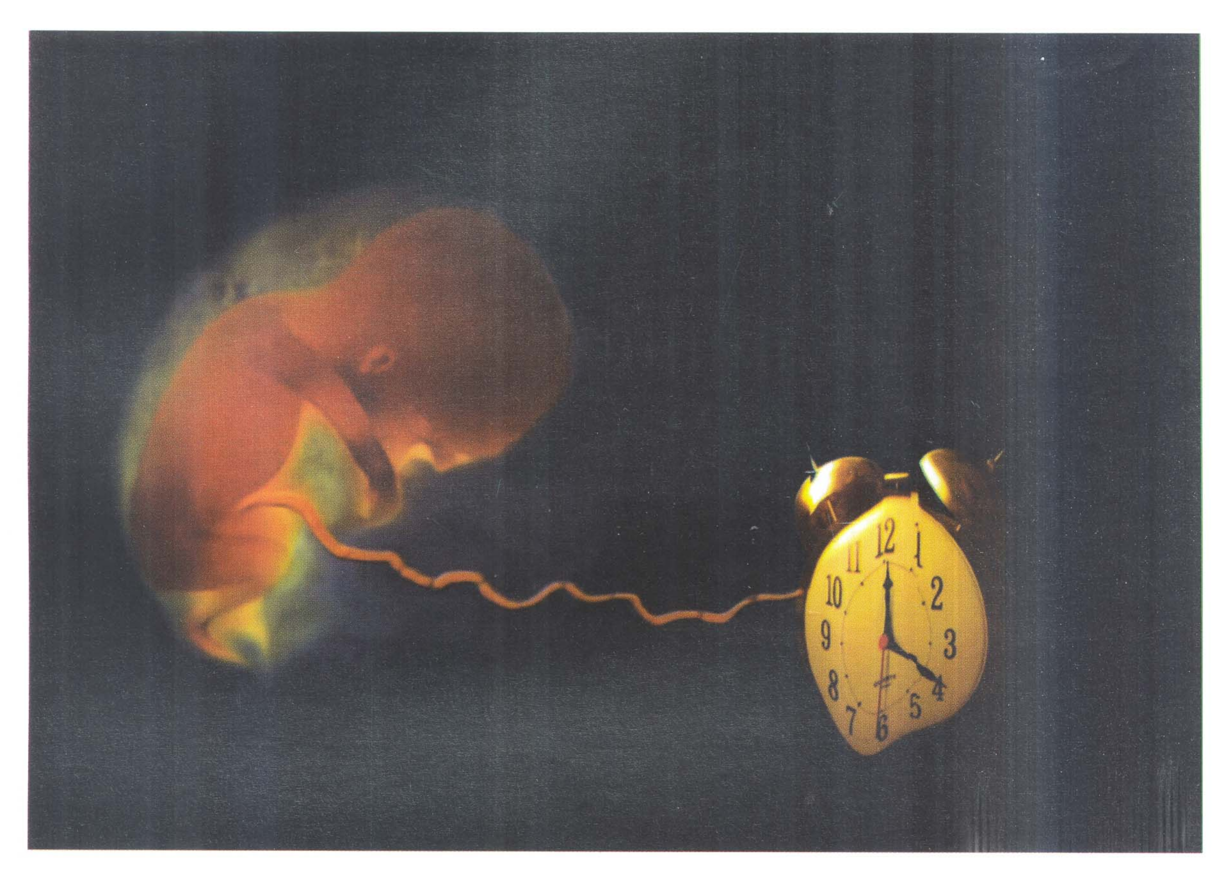
الحبل السري مرسوم بالحاسوب


الساعة شريحة مجلوبة ومعالجة


الجنين شريحة مجلوبة ومعالجة

العمل رقم : 2

بمختلف تقنياتها وتداعياتها. وقد يكون العمل الفني المخرج بواسطة الحاسوب أقل حساسية والروح التي تسكنه فيها برودة غير مألوفة للمتلقي الذي اعتاد الطرائق التقليدية في اللوحة عبر قرون. فلطخات الألوان ورائحة زيت بذر الكتان وجرات الفرش وحساسية القماش هي الروح التي تسكن العمل التقليدي والتي هي الحبل السري الذي يربط الفنان والمتلقي بهذا العمل ولكن السؤال الأكثر حداثة والذي يمكن أن يطرح الآن هل العمل الفني المخرج بالحاسوب يفتقد الحبل السري إياه أم هو طفل أنابيب؟ لقد حصلت على الإجابة من خلال معرض أقمته في العام: 2004 في دمشق (المركز الثقافي العربي - أبو رمانة) والذي قدمت فيه أول تجربة في سورية لأعمال فنية مخرجة بالحاسوب أن الإجابة التي استخلصتها من مشاهدي المعرض على تفاوتها كانت نعم. أنه طفل أنابيب ولكنه طفل من لحم ودم وسينمو بشكل طبيعي. ولكن يجب أن يواكب هذا التطور ثقافة بصرية جديدة توازي معطيات الحاسوب الجديدة وإلا فإن القطيعة ستظل ماثلة بين المبدع وأدواته الجديدة والمتلقي. بل والناقد أيضاً. إن نتاج الحاسوب قد يكون فضائه أكثر حرية واختزالاً لساعات العمل ولكنه يحتاج إلى الكثير من الخيال وقد يكون أكثر استفزازاً للمتمسكين بالطرائق التقليدية والمحافظة. وقد يخلق ذلك جوقة موحدة ضد الأعمال الإبداعية التي يخرجها والتي قد يكون لها مكاناً مرموقاً في الصالات والمتاحف جنباً إلى جنب مع الأعمال الكلاسيكية.



التكوين النهائي - العمل جنين

لقد فتح الحاسوب ساحة الإبداع على مصراعيها وصار من الممكن التجول بها بحرية سواء باستخدام الألوان الجاهزة أو بتشكيل ألوان جديدة تخدم العمل أو استخدام صور فوتوغرافية أو مقاطع من أعمال أخرى أو استخدام مرشحات تعطي الصور الفوتوغرافية تأثيرات على طريقة (فان كوخ) أو (ما تيس) أو (مانيه). ولكن يبقى الفن هو في المحصلة سلسلة من التطور وقد تعرض الكثير من مطوري الأساليب وتقنيات الرسم إلى الكثير من النقد إلى درجة اتهامهم بتخريب الفن إلا أنه لكل مرحلة تقويماتها التي تختلف عن المرحلة التي سبقتها والفن ليس له قواعد ملزمة أو حلقة صارمة تؤطر إبداع الفنان بل هو انعكاس لعالم الفنان الداخلي أو انعكاس لتأثير العالم الخارجي ومن هذا قد يأتي ذاتياً بحتاً أو عمومياً في موضوعة وقد يسير في مسالك غير مطروقة. يقول الفنان (مان ري) إن وظيفة الفن هي دفع المشاهد إلى التأمل وليس فقط إثارة الإعجاب بالبراعة التقنية التي يتمتع بها الفنان وفن الحاسوب بالمعايير الجديدة لم يعد شيئاً جمالياً بحتاً وإنما صار نشاطاً ذهنياً وفكرياً يعتمد التحليل والتركيب وقدم مفاهيم معيارية جديدة للجمال. وابتعد عن طغيان السكونية واعتبر العمل الفني عملية معرفية تعتمد مشاركة المتلقي بل واعتبرته شريكا في العمل أي فعالا لا منفعلاً وله أسلوبه ومفهومه في تكوين استراتيجيه نقدية تعتمد على قراءته للعمل الفني. ومن غير الممكن الإفلات من سطوة اللوحة التقليدية وخاماتها أو الصورة الفوتوغرافية إلا أن الاقتراب من الشاطئ الجديد (الحاسوب) عبر البحث عن أفكار جديدة والتوغل في العقلاني ونقيضه من خلال بنى شكلية مستصدره من الواقع تتم صياغتها بمرونة أكثر بواسطة الحاسوب وتصعيد أبعاد تجريبية تساعد على إيجاد صياغات تأويلية يمكن توظيفها في الأعمال الإبداعية التي تتماهى مع الأعمال ذات التقنية الكلاسيكية. وليس

جمالية لأن الإنسان صار مهموماً أكثر بالمكونات الجمالية الجديدة والتي خرجت عن مألوف المشاهدة البصرية للأعمال الكلاسيكية التي قدمت نفسها بوضوح لا يحتمل أي تأويل أو تفكير.

تقنية طباعة الأعمال المنفذة بالحاسوب:

يفتقد العمل الفني المخرج بالحاسوب قماشة الرسم أو رقائق الخشب أو الخامات الأخرى المستخدمة في استقبال الألوان في الأعمال الكلاسيكية. ويبقى مسار الطباعة فيه محصوراً بأنواع الورق الذي تختلف بنية السطح فيه من نوع لآخر. وتبقى مساحة العمل محددة في بعض الطابعات. ومفتوحة في طابعات أخرى وقد فتح التصوير الرقمي والطباعة الرقمية آفاقاً جديدة من العمل سواء في التقاط الصور الرقمية أو الطباعة. إذ تعتمد طباعة العمل الفني على إحدى وسائل الطباعة المتاحة وتتم الطباعة على أحد أنواع الورق الخاص الذي قد يكون مصقولاً أو له تأثير القماش. أو محبحباً. واختيار نوعيته تعود لما يراه المبدع أكثر انسجاماً مع عمله واستقبالاً لأنواع الأحبار الملونة وقد حدث تطور كبير في ديمومة الألوان أو الورق حيث كفلتها بعض الشركات لأكثر من مائة عام كما يمكن تحديد مساحة الورق حسبما يريده الفنان لاستقبال عمله. أما بالنسبة للطابعات النافثة للحبر والتي يمكن اعتمادها لإخراج العمل الفني فهي تقنية خاصة يطلق عليها (stochastic dithering) وذلك لإنشاء انتقال انسيابي بين التدرجات



التفاحة شريحة مجلوبة

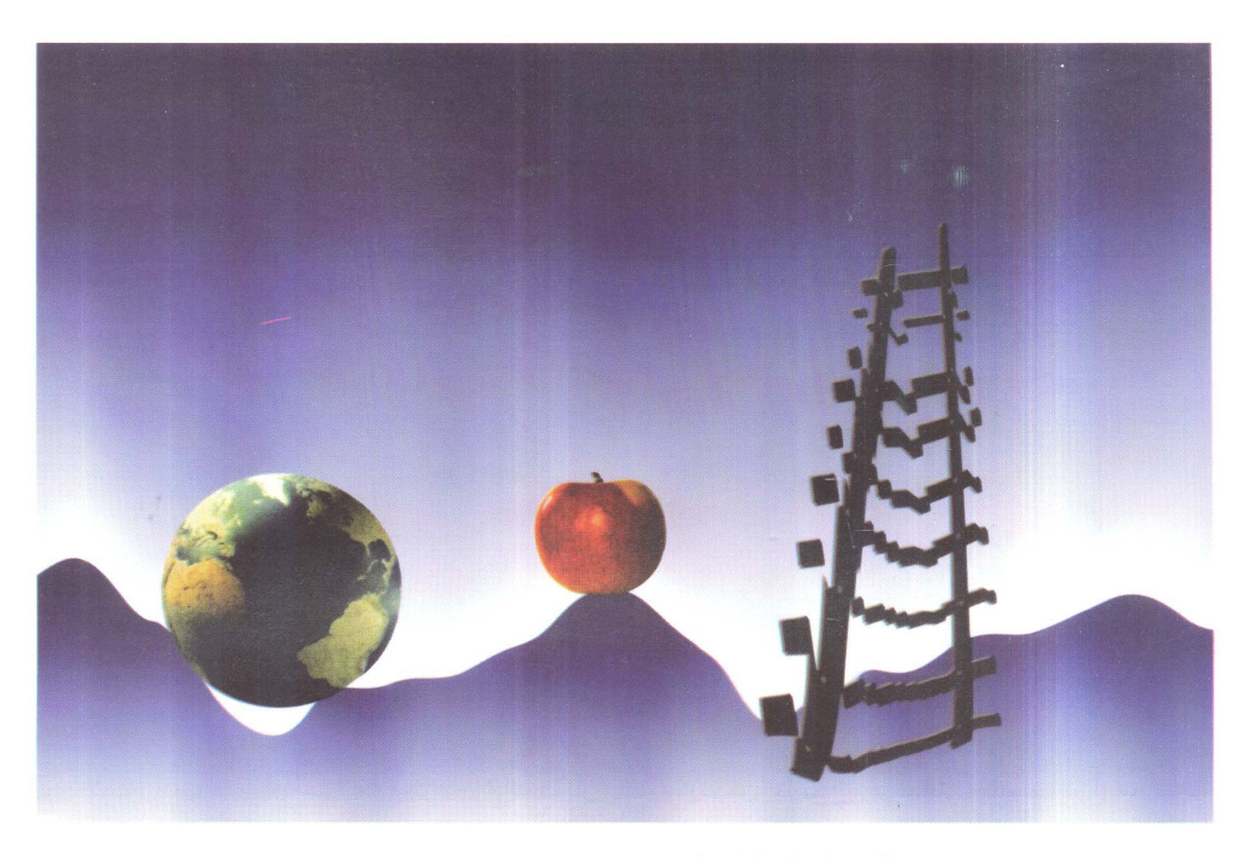
الكرة الأرضية شريحة مجلوبة

السلم رسم بالحاسوب

خلفية العمل رسمت بالحاسوب

العمل رقم : 3

بعيدا عن المدرسية إلا ان الاعمال التي سنوردها كمثال تم إخراجها بالحاسوب. وفكرة أي عمل تستمد قوتها من الموضوع وحاضنه وأي عمل فني قد يشد المتلقي زمناً يكد ذهنه ليجد الفكرة من خلال الحلول التشكيلية الحاضنة لها وبمعنى آخر لم يكن من عمل جاهز بفكرته تأمله المتلقي لثوان وانصرف. يقول الفنان الأسباني (أورتيغا غاسيت) – Ortega gasset – ان الفن الحديث اصبح حاليا ذو صفة غير شعبية لأنه أصبح غامضاً لا يفهمه عامة الناس وقد فقد أهم عناصره الإنسانية. وفقد صلته بعالمه الخارجي أيضاً. إلا أنه يمكن القول أن الفن قد تحول من المشاهدة البصرية الجمالية الصرفة، إلى حقيقة ذهنية تحمل قيماً اختلافية ذات مفهوم عقلي. وابتعدت عن الفلسفة الكلية إلى مسارات



التكوين النهائي للعمل توازن

المتقاربة بين الالوان وتلاحظ العين البشرية الألوان الناتجة عن استخدام هذه التقنية بسلاسة أكثر وهي تؤمن طباعة ذات دقة متفاوتة حسب الشركات الصانعة. أما الطباعة بواسطة المخابر التي تستخدم الطباعة الرقمية على ورق التصوير الفوتوغرافي المطلي بهاليد الفضة (silver halide crystals) فإن مدافع ليزرية تطلق حزم ضوئية يتحسس الورق للكثافة الضوئية حيث تختزل الفضة بواسطة كيميائيات خاصة لتكون العمل الفني أو الصورة وهذه التقنية تعطي ألواناً أكثر إشراقاً وتوازناً وديمومة وهي تتفوق كثيراً على الطابعات النافثة للحبر أو الطابعات الليزرية. وسنتجاوز الطباعة التجارية لأنها مكلفة بالنسبة لطباعة واحدة.

وأخيراً سوف استعير كلمات الفنان الفرنسي "انجري" الذي كان عضوا في الأكاديمية الفرنسية عن زميله الفنان "ديلا كروا" وكانت بينهما كراهية عندما علم بانتخابه عضوا في الأكاديمية نفسها.

(لقد انطلق الذئب يرتع وسط المزارع التي ترعى فيها الحملان) والآن هل انطلق الحاسوب يرتع.........

* * *

المصادر والمراجع :

(1) برجر جون: طرق في الرؤية. ترجمة حسحس رضا.

(2) موران ادغار روح الزمان: ج1 ترجمة د. حمصي أنطون.

(3) مجلة: pc magazine عدد ايلول 1999. (آلات التصوير الرقمية في مواجهة الأفلام التقليدية).

(4) جريدة الفنون الكويتية العدد 21 2002 هل تلغي التكنلوجيا أبداع الفنان. نزار شاهين.

(5) موقع التشكيلي على الشبكة. www.altshkeely.com

التشكيل السوري ما بين العرض الرسمي وعروض الصالات الخاصة،

"صالة أيام نموذجا"..!!

■ د. بطرس المعري*

روى الأستاذ أديب غنم عن حادثة جرت معه حينما كان طالبا في ثانوية التجهيز، أن أستاذ مادة الرسم آنذاك الفنان عبد الوهاب أبو السعود (1897-1951)، قد دخل يوماً قاعة الصف وهو حانق على لجنة تحكيم المعرض السنوي التي أعطت جوائزها إلى غيره من الفنانين أمثال ميشيل كرشة (1900-1973) وألفريد بخاش (1921- 1994) وغيرهم ممن صوروا بورتريه لفتاة أو طبيعة صامتة "فيها خَسّ" (!)، وهو الذي قدم حينها لوحة تصور إحدى أيام العرب المجيدة. حتى أنه ذهب إلى بناء وزارة المعارف السورية، وهي الجهة التي كانت تنظم هذا المعرض، ليحتج على قراراتها بشأن جدارة الفائزين بهذه الجوائز. ويبدو أن الراحل غنم كان يتحدث عن الجائزة الثانية التي نالها هذين الفنانين في المعرض السنوي الأول عام 1950. كان أسلوب بخاش أسلوبا واقعيا فيه لمسة انطباعية رشيقة، كذلك كان كرشة انطباعيا في حين كان أبو السعود من المصورين الواقعيين التقليديين.

لا نبتغي من سرد هذه الحادثة التاريخية تمجيد لوحة فنان ما أو أسلوبه، بل كي نشير إلى ذلك الحماس وإلى تلك المنافسة التي أثارها المعرض السنوي الأول في الوسط التشكيلي المحلي. فهذا النجاح الذي لاقته لوحة تصور فتاة وتفوقها على الكثير من الأعمال التي كانت تقدم مواضيع "سامية" كأبطال ومعارك من التاريخ العربي أو التي تصور مناظر أو آثار محلية يدل على أن المعرض كان أيضا، وهو الأهم، مجال لتساؤلات جدّية حول مفهوم الفن وأساليبه.

وقد شهدت السنوات التالية حراكا فنيا مُهمّا ارتبط بعودة الفنانين من الخارج وتطور الأحداث السياسية في المنطقة، طُرحت خلالها مسائل غاية في الأهمية مثل الالتزام واللا التزام والعلاقة بالتراث الفني المحلي أو العربي والإسلامي... كما نشطت الجمعيات الفنية وافتتحت صالات تقام فيها معارض تلتزم معايير فنية شبه صارمة بالنسبة لذلك الوقت، ليصبح المشهد التشكيلي ولاسيما في ستينات القرن الماضي، حيث أنشأت كلية الفنون الجميلة في دمشق، كذلك نقابة الفنانين التشكيليين، مشهدا ديناميكيا وغنيا تتجاذبه أفكار وطروحات غاية في الجدية حول آفاق الفن الجديد وتطوره. ولا يشكل معرض لؤي كيالي "في سبيل القضية" الذي زار عدة مدن سورية قبيل حرب 5 حزيران 1967 استثناءً.

* * *

يؤكد الباحث عفيف البهنسي أن عرض الأعمال الفنية هو تقديم مادة ثقافية تشكيلية لإرضاء حاجة المعرفة والمتعة

*حفّار و مدرس في كلية الفنون الجميلة بدمشق.



الجمالية لدى الجمهور، والمعارض التشكيلية هي، بالإضافة إلى كونها مكان لاقتناء الأعمال الفنية، مكان لإشباع النهم الثقافي الجمالي بالاطلاع على أخر مبتدعات الفن التشكيلي . فهل حال معارض الفن التشكيلي السوري في بداية الألفية الثالثة هي كذلك؟

لا شكَّ في أن مستوى وآلية العرض في أي بلد هي انعكاس لتطور الفن ولمفهومه فيه على أرض الواقع سلبا أم ايجابا. وسورية لا تشكل استثناءً. لقد أصبحت فكرة العرض في الصالات الخاصة مشروطة بطلب السوق الفني وبمتطلباته أكثر مما كان في ما مضى، كما أصبح العرض في هذه الصالات حلم الكثير من الفنانين لما توفره لهم من حضور أكيد واهتمام جماهيري ودعم مادي لا يتيسر في غيرها من الصالات... وبالتالي خضوع أغلب هؤلاء لأهواء أصحاب الصالات الذين يخضعون بدورهم لأهواء المقتنين وأصحاب المجموعات. أما حال المعارض التي تنظمها المؤسسات الرسمية في القطر كمعرض الخريف مثلا، فيراه البعض مثل الفنان محمود شاهين، عميد كلية الفنون الجميلة، أنه يعكس مسيرة الفن التشكيلي السوري وهو "بخير وفى تطور مستمر" ، في حين تحتج أصوات أخرى منتقدة بحدة ما وصل عليه هذا المعرض من مستوى متواضع.

يتأسف الكثير من الفنانين والمهتمين بالشأن التشكيلي على أيام خلت كانت فيها المعارض الرسمية هي المختبر لتطور الفن التشكيلي السوري وفنانيه. ففي مقالته حول معرض الخريف السنوي الأخير في عام 2009 "كأني أخرج من مقبرة" ، يصف الفنان يوسف عبدلكي حال هذه المعارض حاليا بالمحبِط. ويعزو كمّ الركاكة في الأعمال المعروضة هذه السنة، وربما في غير سنوات، إلى طريقة اختيار الأعمال الفنية والتي ترتكز، كما يقول، على "العلاقات الشخصية والمحسوبيات" أكثر مما هي على أهمية العمل نفسه. مما أدى إلى خسارة المعرض اشتراك العديد من الفنانين القديرين وبالتالي إلى تدهور مستواه الفني.

ربما تكون فكرة شراء كامل أعمال المعرض السنوي، وهي على ما نعتقد، فكرة غير معروفة إلا في سورية، والتي اعتمدتها وزارة الثقافة لسنوات عديدة تشجيعا منها للفن قد دفعت بالكثير للاشتراك فيه بغرض الاستفادة المادية فقط



وأعطت مجالاً للطفيليين بالانتفاع غير المشروع إن لم نقل غير الشريف. حتى أن بعض الفنانين المعروفين بإمكاناتهم الفنية الأكيدة يشتركون أحيانا بأعمال لا تليق بتاريخهم الفني، على أمل التخلص منها! إن العين الخبيرة تستطيع، بمراجعة دليل المعرض الأخير، مشاهدة بعض هذه الأعمال المخجلة. أما الآن، ففكرة الشراء "بالجملة" قد ألغيت، وربما يقلل هذا من عدد المشتركين بهدف تصريف أعمالهم كما يحفز الآخرين على تقديم أهم أبحاثهم التشكيلية في هذه التظاهرة التي يفترض أن تكون أهم حدث تشكيلي محلي، وهي ليست كذلك الآن. لا بد لنا أن نذكر هنا إلى كون هذا المعرض هو فرصة العرض الوحيدة لكثير من الفنانين، الذين تضاعفت أعدادهم في سورية في العقدين الأخيرين.



لا شك أن مسؤولية دعم الفنانين ولاسيما الشباب منهم هي مسؤولية وطنية بالدرجة الأولى، ولا نتوخى هنا طبعا أن تقوم الدولة بدور الوصي أو الموجه، بل هو الرعاية لكل موهبة حقيقية دون حسابات أخرى. والتشجيع باعتقادنا هو دعم المواهب المبشرة والتجارب الجدية فقط، وذلك بتنظيم معارض محلية وخارجية لها، إضافة إلى الدعم المادي لها كي تستطيع الاستمرار. كما أن تقديم الجوائز التقديرية، برأيينا، على ما تسبب منافساتها من حساسيات، هي أسلوب ناجع لرفع سوية أي معرض. ولا نعتقد أن تخصيص مبلغ من المال لتقديم جوائز ثلاثة أو أكثر عوضا عن شراء كمّ من اللوحات لا قيمة فنية حقيقية لها، هو أمر صعب التحقيق أو يسبب هدراً في الأموال العامة.

* * *

وهكذا، في ظل غياب الدور الفعال للمؤسسة الرسمية في سورية عن رعاية الفن التشكيلي تظهر المؤسسات الخاصة من صالات عرض أو شركات ومراكز ثقافية أجنبية كبديل، وتصبح هي ملجأ الفنان وهي من تهتم به، تعرض وتسوق أعماله في الخارج كما في الداخل. ونتيجة لذلك تصبح نشاطاتها هي الوسيلة الممكنة لأخذ فكرة عن أساليب واتجاهات وتطور الفن السوري لأن الفنانين يقدمون فيها أهم إنتاجهم حتى يستطيعوا الاشتراك في المعارض أو التظاهرات الفنية التي ينظمونها. (أهم إنتاجهم هنا لا يعني بالضرورة أنه إنتاج مهم، بل وكما سبق وتكلمنا أنه ربما يخضع هذا الإنتاج لأهواء جهات معينة، منظمة أو راعية للحدث.)

فهناك في سورية، فلنقل في العاصمة دمشق، ما يربو على عشرون صالة ومركز ومقهى لعرض الأعمال الفنية، تتفاوت درجة أهمية نشاطاتهم. لكننا نستطيع تمييز قليل من هذه الصالات، لا يتجاوز عددها عدد أصابع اليد الواحدة، ممن يعمل باحتراف وبشكل دوري ومنتظم مقدما مستوى لائقا من سوية الأعمال الفنية ومن شروط العرض أيضاً. ونستطيع القول أن من أهم هذه الصالات هي صالة "أيام" التي تقوم حالياً بدور نشيط جدا إن لم نقل دورا رئيسيا في حركة التشكيل السوري. ولا شك أيضاً أن أهميتها تأتي من ديناميكية صاحبها خالد سماوي، الذي جعل من صالته في زمن قياسي، وهو القادم من مجال المصارف، الصالة الأكثر شهرة في سورية وربما في المنطقة.

بدأت الصالة نشاطاتها بعرض أعمال فنانين متمرسين كأسعد عرابي ويوسف عبدلكي وأعمال فنانين أقل شهرة مثل عبدالله مراد وصفوان داحول وفادي يازجي قبل أن تصبح نشاطاتها مكرسة بشكل ملفت للاهتمام بالفنانين الشباب. يعد افتتاح صالة "أيام" في عام 2006 برأينا هو تاريخ مفصلي في حركة التشكيل السوري، فهي فتحت الباب لتنشيط السوق الفنية في سورية، وساهمت في خروج بعض الأعمال الفنية السورية إلى الأسواق الخارجية بشكل منظم، واضعة بذلك الآخرين في تحدٍ حول توجه عمل مؤسساتهم، رسمية كانت أم خاصة. فجمهور الصالات بدأ يتعرف على عمل احترافي عالي المستوى لم يعتده من قبل، من إصدار لكتالوجات أنيقة الطباعة وصالة مهيأة بشكل لائق بل أنيق لاستقبال الأعمال...

حتى أن الفنان والباحث أسعد عرابي قد وصفها بأنها "صالة عرض قلبت مفاهيم العرض في دمشق"، في حين أن الصالات الأخرى، كانت تعمل سابقا في الحد الأدنى من الإنفاق، فبالكاد كانت توزع بطاقة دعوة أو كتالوج صغير يباع أحيانا في الصالة خلال العرض أو حتى بعده. وربما أجبر هذا الاهتمام الصالات التي افتتحت بعدها في الآونة الأخيرة أن تحذو حذوها في أمور كثيرة، إلا في تبني المواهب الشابة.

يثير نشاط صالة "أيام" في الحقيقة الكثير من الجدل على الصعيد المحلي، ولا يخلو الأمر أحيانا من هجوم عنيف عليها، بعضه عائد، وبشكل واضح، لأسباب شخصية. ومن خلال الأحاديث التي أجريناها مع الكثير من الفنانين والمهتمين بالشأن التشكيلي، لاحظنا عدم تقبلهم لطريقة عملها، هي وغيرها من الصالات المعروفة حاليا، (ربما بسبب عدم دعوتهم للعرض فيها!)، حيث يعتبر الكثيرون أن عمل هذه الصالة إنما هو عمل تجاري بحت. ربما يعود ذلك إلى عدم اعتيادهم على عملية تسويق الأعمال خارج القطر عبر معارض عالمية أو مزادات، بالإضافة إلى مستوى الأسعار الخيالية أحياناً التي وصلت إليها بعض أعمال الفنانين ولاسيما الشباب منهم، عدا عن وضع الأسعار بالدولار الأمريكي عوضاً عن العملة السورية حتى ولو كان العرض قائما داخل القطر.

لا شك أن العرض هو مشروع ثقافي من الدرجة الأولى، لكن لا يمكننا بأي حال أن نصف عمل هذه الصالة بالعمل التجاري، فهي ككل المؤسسات الخاصة التي يمتلكها بالطبع الأفراد تتوخى الربح المادي كما أن لها موظفيها ومصاريفها الثابتة لتستطيع القيام والاستمرار بعملها. فالمؤرخ البهنسي يعرّف المعارض الخاصة بالفنون الجميلة بأنها "معارض ثقافية ولكنها أيضا هي أسواق لبيع الأعمال الفنية. وبذلك يمكن أن تكون اقتصادية إذ أن الهم الأول لأصحاب الغاليريات هو بيع ما يعرضونه للفنانين تحقيقاً لموارد تغطي نفقات المعرض وتعود بالدخل على الفنان وعلى متعهد المعرض".

ولكن المشكلة لا تكمن هنا، أي بالناحية الاقتصادية، فباعتقادنا أن السؤال الأهم يكمن في أهمية الأعمال التي تعرضها هذه الصالة، "أيام"، والمعيار التي تتبناه لانتقاء فنانيها. لأنها تفرض علينا في كثير من الأحيان، شئنا أم أبينا، نمطا من الأعمال التزيينية أوالباهتة التي تصبح، نظرا

لقوة حضور الصالة في سوق الفن، هي الاتجاهات المرغوبة والمثالية للشبيبة الناشئة. والمشكلة أيضاً ليست في سعر اللوحة الذي يشي بدرجة المستوى المادي للمقتني فقط بل في حجمها أيضاً. فمن خلال زيارتنا لأغلب المعارض الأخيرة لم نجد لوحة واحدة مساحتها أقل من متر واحد مربع. وبالتالي فإن لم يكن بالسعر، فإن الحجم يستثني أيضا شريحة كبيرة من محبي الفنون الذين قد يفكروا يوما بالاقتناء. ولكن، وسؤالنا هنا لا يخلو من استهجان، ألم يخطر ببال أحد الشبان، (وهو الفنان الحرّ كما يجب أن يكون)، أن ينجز لوحة بقياس صغير كمثل 50 بـ 50 سم؟ ربما يقول قائل أن سياسة الصالة هي العمل على الأحجام الكبيرة ولكن ألا يقيد هذا الفنان عندما يعمل على مساحات كبيرة فقط، ولا يصبح إنتاجه الفني مخصصاً لمتطلبات السوق أو مزاجية صاحب الصالة الذي أصبح هنا رب العمل؟ سؤال برسم الفنانون الشباب. ومن ناحية أخرى، يجب التفكير هنا أيضاً في ماهية عقود الاحتكار التي يقبل بها الفنان والتي تصبح قيدا له يقبل به مقابل الدعم المادي الذي يتلقاه وهو بحاجة إليه. والخطورة تكمن في توجيه الفنانين الشباب التي تقدمهم الصالة، وهم من الموهوبين، إلى ما يرضي السوق لا إلى حرية الإبداع دون شروط أو حسابات، لأن أعمال هؤلاء هي تقريبا الصورة الوحيدة التي تعطي صورة عن أعمال الفنانين السوريين الشباب المحليين في الخارج، وهذه الصورة ليست كافية ولا هي بالمرضية لورشة المدرس وحماد أو تلامذة الزيات ونبعة. إن المقابلة التي أجريت مع السيد سماوي والتي نشرت في "يوميات ثقافية" عدد شباط 2010 على قصرها تطرح كثيرا من الأسئلة حول واقع المعارض والفن التشكيلي السوري التي أقل ما يمكن أن نقول فيها هو أنها هامة جدا، تدعوا لإعادة النظر في كثير من الأمور، لسنا الآن معنيين بالكتابة عنها كلها.

لكن ما يلفت انتباهنا مما هو على صلة مع مقالنا هذا، هو جوابه عن سؤال حول معيار انتقاء الصالة لفنانيها، حيث يفيدنا السيد سماوي بأن المهم لديه هو ثقته بالفنان واتفاقهما في العقلية حتى تقوم الشراكة بينهما ويضيف بأن المعيار هو حبه هو شخصيا للعمل وذلك حين يكون باستطاعته أن يعلقها في بيته متباهيا بها أمام ضيوفه. فالفنان ولوحته، كما يقول صاحب الصالة، متشابهان تعكس اللوحة مزايا صاحبها إن كان غليظا أو حلوا أو عميقا! يبدو لنا طريقة الاختيار هذه كاريكاتورية إلى حد ما. فليس هناك إشارة اهتمام بمسيرة الفنان التشكيلية أو بفرادة تجربته أو بإحساس الخبير بأن لهذا الشاب أو لتلك الموهبة مستقبل واعد. نستطيع بالمقابل أن نفسر آراء السيد سماوي بأنها مبنية على ثقته بأن حرفية الترويج التي يتقنها بامتياز كافية لتسويق أعمال أي فنان تتبناه الصالة لديه القليل من الموهبة، ولو كان ينسخ عمله عن فنان عالمي معروف. لاسيما أنه يعمل في بلاد ضحلة الثقافة الفنية وذات ذائقة فنية مشوهة، يستطيع المرء تمرير الغث كالسمين دون أن يجد عائقا جديا. ولا نعتقد أن الحال أفضل في غيره من البلدان العربية.

أما بالنسبة للمطبوعات التي ترافق المعارض، فإننا نشهد بأن لصالة "أيام" دور في تحفيز بقية الصالات على طباعة الكتالوجات وتوزيعها بالمجان. في الواقع، إن منشورات الصالة تتفوق في طباعتها على أغلب المطبوعات التي أصدرتها وزارة الثقافة أو غيرها من المؤسسات الرسمية في الماضي من ناحية الإخراج والطباعة، كما لا ننكر أهمية بعض النصوص المكتوبة فيها. لكننا لا نستطيع القول بأن إصدارات "أيام" أو غيرها من الصالات الخاصة هي مجانية. ربما هي مجانية بالنسبة للجمهور المتعطش لهذا النوع والنوعية من الوثائق، يأخذها إلى بيته دون أن يدفع ثمناً لها ليحتفظ بصور لأعمال الفنان العارض هي بالفعل واضحة في طباعة أنيقة، ولكنها بالنسبة للصالات هي جزء من حسابات عملية التسويق. فالصالة الخاصة إذا لا تمنّ على الجمهور أو حتى على الحركة التشكيلية نفسها بإصدارات تؤرشف الفن السوري، فهذه المطبوعات هي بالنهاية، من خلال الصور أم النصوص، أرشفة لأعمال هذه الصالة قبل غيرها. وهي غالبا ما تكون ذات طابع دعائي وتسويقي أيضاً هدفها تأكيد أهمية عمل الفنان العارض وبالتالي فليس لها في كل الأحيان قيمة أكاديمية أو نظرية كبيرة.

نؤكد في النهاية باختصار، أن عمل الصالات الخاصة عمل مستقل، لأصحابه الحق في اختيار طريقة العمل التي تناسبه، لكن من مهام المؤسسات الرسمية أن تجد طريقة العمل المناسبة التي من شأنها دعم الفن المحلي ورفع سويته وتكون سباقة إلى تقديم صورة صادقة وحقيقية عنه في الخارج كما في الداخل.

* * *

تقليدية وحروفية.. أم تجديد وإبداع؟؟*

منير الشعراني**

السؤال في اعتقادي – هو جذوة الارتقاء والتطور والتقدم، والشرارة التي ألهبت عقول المفكرين والعلماء والمبدعين على امتداد الحضارة الإنسانية، والعقل هو الآلة المنتجة للأسئلة والساعية دوماً للبحث عن الأجوبة التي سرعان ما تنتج أسئلة جديدة ليظل العقل على الدوام فاعلاً يعقل الإجابات ويدركها ليتسلح بها لاستنباط أجوبة على أسئلة لا تكف عن التوالد، وفي سبيل ذلك يطلق العنان للملكات والحواس والخيال، وبفضل العقل الفاعل وديناميته استطاع الإنسان أن يصل إلى ما وصل إليه في كافة حقول العلوم والمعارف والآداب والفنون. ولعبت الحركة العقلية الدور الأساس في انتقال الثقل الحضاري من منطقة إلى أخرى، وكان الكسل العقلي هو العامل الأهم في انحسار الدور الحضاري عن شعوب نهضت ثم نامت، وحضارات سادت ثم بادت، أخشى أننا منها.

أسأل نفسي، قبل أن يسألني أحد، ما لهذا الكلام والفن؟! ما له والخط العربي؟! فأجد نفسي مضطراً للبحث عن جواب، لكن الأسئلة الكثيرة التي طالما اعتملت في دواخلي مذ كنت فتياً، والتي ظلت بلا إجابات شافية تجعلني أقول أن أحداً منا لا يستطيع أن يحظى بإجابة على ما يؤرقه إلا بإدراك العلاقة الجدلية بين العام والخاص، وأن الكسل العقلي العام ينعكس على الأفراد ويلجم نشاطهم العقلي، فكرياً كان أم معرفياً، علمياً أم إبداعياً.

وفي الثقافة، وهي الخط الدفاعي الحضاري الأخير، في الإبداع أدبياً كان أم سمعياً بصرياً أم تشكيلياً، بتنا مطمئنين- والجهل عمود الطمأنينة- إلى خيار من اثنين ماضوي، تقليدي، يتعيش على اجترار التراث وابتذاله، أو حداثوي مقلد يستورد حداثة الغرب ورؤاه دون فحص أو تدقيق. ولم يعد للسؤال الذي أدار محرك المعارف والعلوم والإبداع بأنواعه وجود في عقلنا الجمعي بل صار طرحه مقتصراً على أفراد قلائل يواجهون عنت أصحاب الخيارين المذكورين وقوالبهم الجاهزة.

هكذا الحال في فن الخط العربي الذي يسيطر على ساحته اتجاهان أولهما: ما ضوي سلفي تقليدي يحنّط الخط العربي ويضعه في قفص ذهبي بمتحف الفولكلور وفنون المحاكاة والتقليد. بدعوى القدسية تارة، وبدعوة وصوله إلى الذروة في العصر العثماني على أيدي الخطاطين الأتراك تارة أخرى. وثانيهما حروفي حداثوي يستعير أثواباً برّاقة من الألوان والتقنيات الحديثة لفنون أخرى يلبسها لخطوطه وحروفه واهماً أو محاولاً إيهامنا أنه فتح فتحاً مبيناً في فن الخط العربي، وعلى هامش هذين الاتجاهين نأتي نحن- الضالون ذوي البدع – لنطرح الأسئلة ونثير الشكوك بصحة أطروحات كل من الاتجاهين؟! وسأحاول هنا التقليب في أوراق كل من هذين الاتجاهين، لنعي الأسباب ونفهم الخلفيات، وندرك العوامل التي أدت إلى انتشار

* هذا المقال نشر في كتالوك معرض ابداعات خطية الذي أقيم في صالة رافيا بدمشق، ورافقته ندوة تحدث فيها الخطاطون المشتركون بالمعرض عن إبداعاتهم ومنابعها الخطية (التحرير).

** تشكيلي خطّاط.



كل منهما، ونناقشها لنعي مدى تهافت حججها، وهشاشتها إذا ما وضعت في ميزان التطور والإبداع اللذين هما روح الفن وحياته، لا في غيره من الموازين ولندرك مشروعية وضرورة وحتمية سؤالنا للوصول إلى حداثة خطية، تستمد نسغها من دوحة الخط العربي، وتتنشق أنفاسها من الفضاء الرحب الحرّ الذي تتنفس هواءه الفنون الأخرى، وأنواع الإبداع كافة.

أولاً. الاتجاه الماضوي السلفي التقليدي

يزعم رؤوس هذا الاتجاه من الخطاطين والباحثين الأتراك المعاصرين أن فن الخط وصل إلى الكمال في العصر العثماني من حيث صورة الحرف وأسلوب التركيب، حتى صاروا يطلقون عليه: الخط التركي، أو الخط الإسلامي، ويرفضون تسميته بالخط العربي، ويلبسونه ثوباً قدسياً يربطه بالنصوص الدينية، وما أقترب منها من الأشعار والحكم، وإذا كان ممكناً فهم أسباب هذا التعصب لا تبريره لدى الخطاطين والباحثين الأتراك، المعاصرين، فإنه من غير الممكن فهمه لدى أشياعهم من الخطاطين والباحثين العرب.

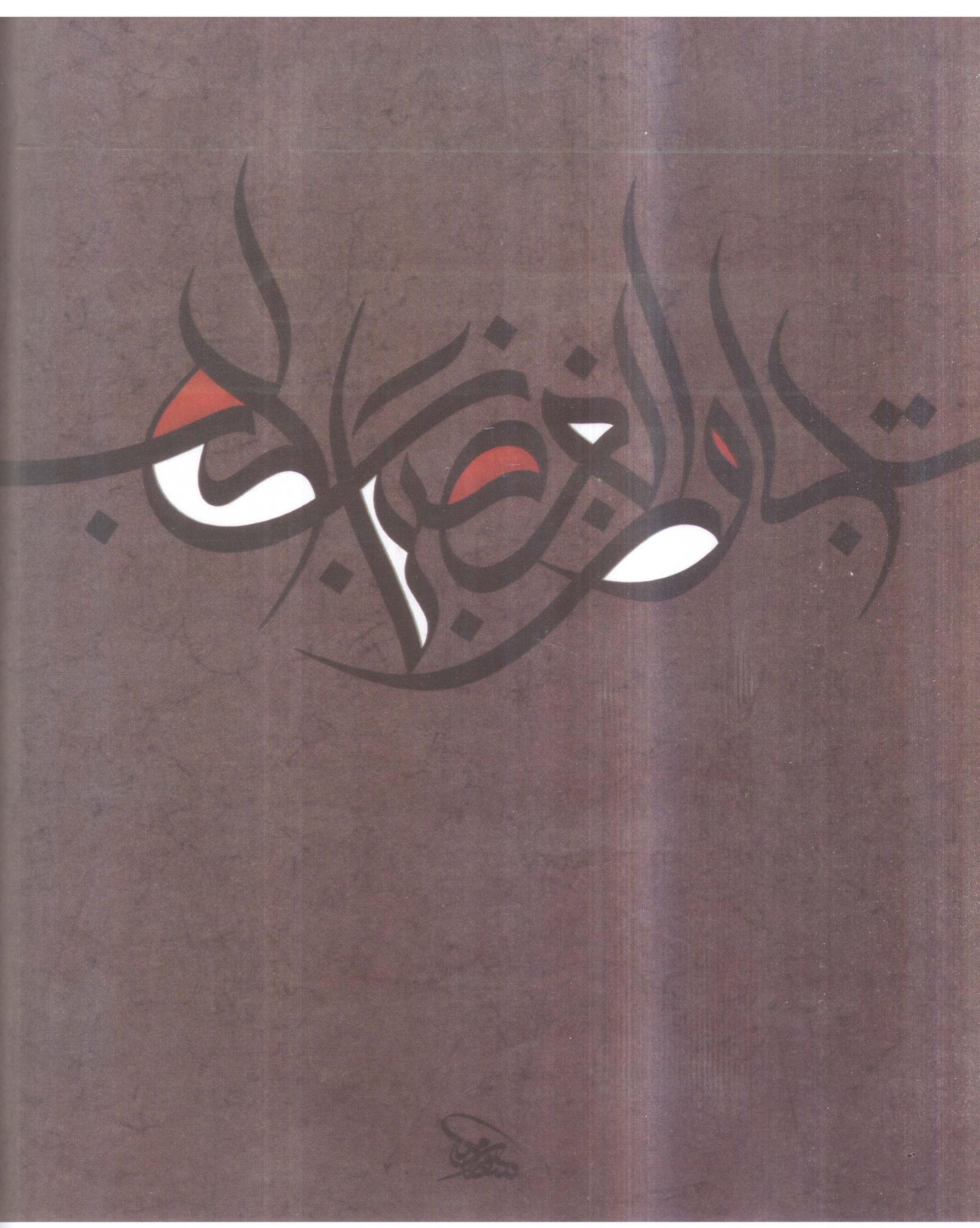
من الممكن فهم أسباب موقف هؤلاء (لا تبريره) على أرضية ردود فعل الفئات التي ينتمون إليها، على الانقلاب الكمالي الذي أطاح بالخلافة العثمانية، وأحلّ العلمانية محل الشريعة، مع ما رافق ذلك من إجراءات طالت حروف الكتابة التي استعارتها اللغة التركية المنطوقة من الحرف العربي، حرف القرآن، ممّا أضرَ كثيراً بالخطاطين الذين تربّوا على قدسية الخط الذي كان مرتبطاً لديهم بالقرآن والنصوص الدينية. فاضطر بعضهم إلى الانتقال إلى بعض البلدان العربية..

نستطيع أن نفهم موقف الخطاطين الأتراك لأن تاريخهم كله يبدأ مع الدولة العثمانية التي انتقلت من الترحال إلى التمدن بعد أن وضعت يدها على الخلافة الإسلامية إثر خفوت شمس الحضارة العربية – الإسلامية وسقوط بغداد. وحكمت حواضرها الأساسية. وشحنت إلى عاصمتها أهم فنانيها وصنّاعها المهرة. لكن حداثة عهدها بالحضارة وعدم استيعاب القائمين عليها لجوهر الحضارة العربية – الإسلامية أدّياً إلى الروح المحافظة التي اشتهرت بها، والتي انعكست على كل الأمور الدينية والدنيوية، الأمر الذي طال الفنون التي اشتهرت بها، والتي انعكست على كل الأمور الدينية والدنيوية، الأمر الذي طال الفنون التي شكل الخط العربي قاسماً مشتركاً لها في كل البلدان التي استظلت بمظلة هذه الحضارة وعلى امتداد تاريخها؛ هذه الروح المحافظة جعلت العثمانيين يكتفون من سجل فنون الخط العربي، الحافل بالإبداع، بصفحة واحدة هي صفحة ياقوت المستعصمي، أخر مشاهير الخطاطين البغداديين الذي عُرف كمجوّد للأقلام الستة (غير الكوفيّة) والذي اشتهر كأكثر خطاط إنتاجاً للمصاحف، ويركزون على خطي الثلث والنسخ، ويضعون في محابس النسيان كل الصفحات الأخرى المضيئة التي تُبرز غنى وتنوع الخطوط الكوفية التي شاركت في صياغتها وتطويرها كل الحواضر العربية – الإسلامية وعمّ استخدامها الجمالي كل نواحي حياتها الدنيوية والدينية من الحليّ واللباس، إلى الأدوات والأواني المنزلية. إلى المفروشات بأنسجتها وأخشابها ومعادنها، إلى العمارة داخلها وخارجها على اختلاف وظائفها وأساليبها والمواد المستخدمة فيها، إلى أدوات الحرب والفلك والجغرافية، إلى الكتب الدينية والعلمية والأدبية وغيرها من التحف التي تعجّ بها متاحف العالم والآثار والأوابد الباقية إلى اليوم شاهداً على ما نقول. ولأن العثمانيين قصروا استخدام خطي الثلث والنسخ على الوظيفة الدينية بتعدد أغراضها من المصاحف وكتب الحديث إلى الخطوط التزيينية في المساجد والزوايا والتكايا، فإنهم والحق يقال ولدّوا خطاً جديداً من خطي التوقيع والرقاع هو الخط الديواني بشكليه الجليّ والعادي لاستخدامه – كما يدل اسمه – في الدواوين والفرمانات والمسائل الإدارية لا الفنية بالإضافة إلى خط الرقعة الذي ابتكروه للكتابة العادية، واستخدموا خط النسخ تعليق للأدب والمدائح والأشعار الصوفية، لكنهم أجروا عليه لاحقاً تعديلات جعلته أقل جمالاً وانسجاماً منه عند الإيرانيين الذين كان لهم فضل اشتقاقه من خطي التوقيع والرقاع.

ورث الخطاطون الأتراك المعاصرون إذاً الروح المحافظة عن أسلافهم، وارتبط الخط في أذهانهم بالقدسية والنص الديني. الأمر الذي جعلهم يتشبثون به خصوصاً بعد الانقلاب على حرفه واستبداله بالحرف اللاتيني لكتابة اللغة التركية. وهو الحرف الذي صاروا مجبرين على التعامل معه في المدارس والمعاملات وفي كل شيء. ففقدوا العامل الأهم في استيعاب روح الخط العربي وجوهرة الجمالي. لكن أعينهم تفتحت على آثار أسلافهم



عصام عبد الفتاح.

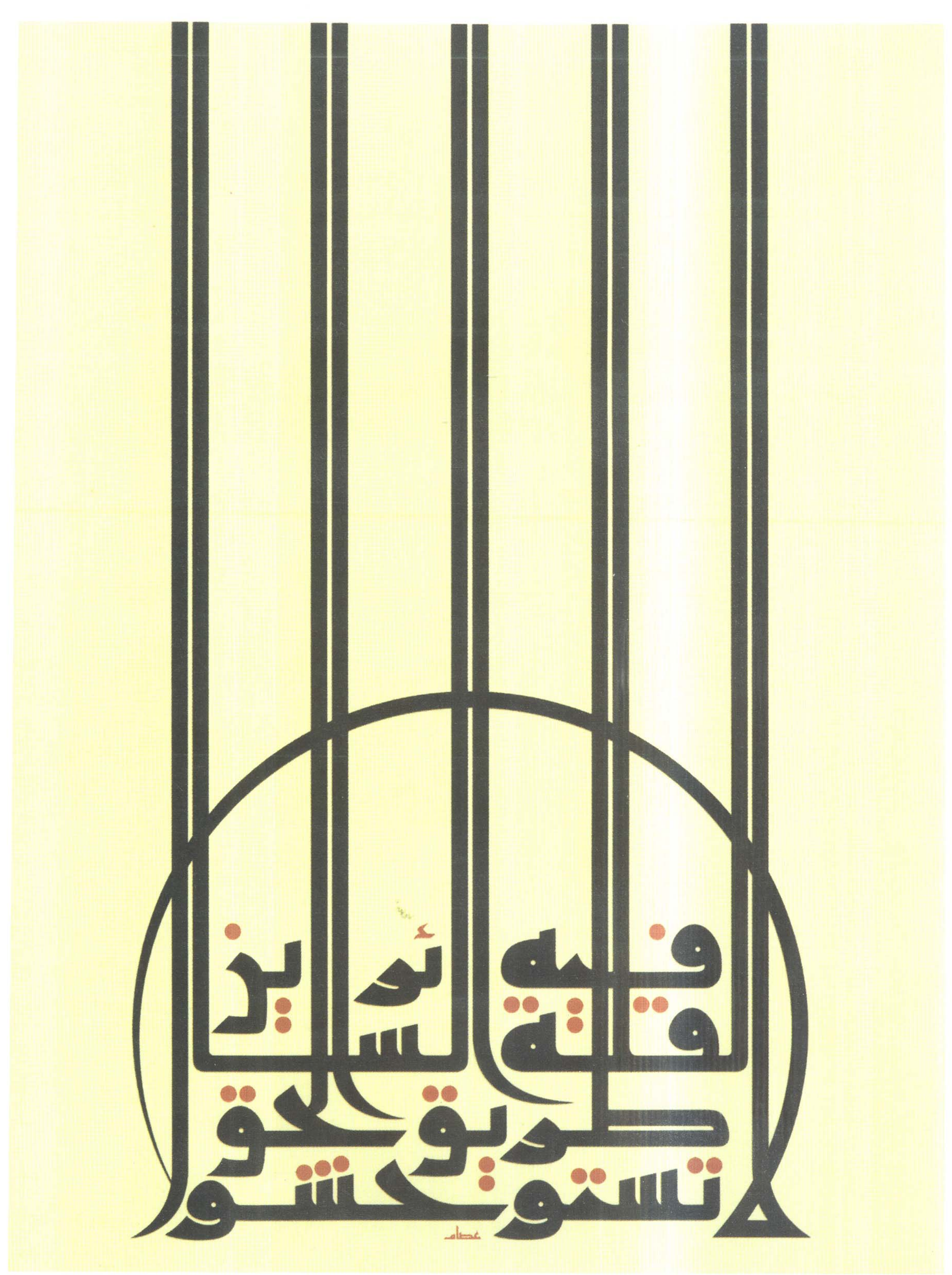


وسام شوكت.

أحادية النمط. بخطي الثلث والنسخ من خلال المصاحف والقطع والمرقعات والأمشق والمساجد والتكايا والزوايا، وبرعوا في محاكاتها وتقليدها وتجويدها والنسخ على منوالها. ثم جاءتهم الفرصة سانحة للتبشير باتجاههم وتعميمه بعد اختيار منظمة العالم الإسلامي استانبول مقراً لمركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية (إرسيكا IRCICA) المنبثق عنها، وقد قام هذا المركز بانجازات لا تنكر على صعد مختلفة، لكنه لعب الدور الأهم في تكريس هذا الاتجاه ونشره عبر المعارض والمحاضرات والندوات والدورات التدريبية التي انطلقت بالأساس من الأرضية المحافظة عينها لأصحاب الاتجاه المذكور بما اتسم به من تعصب للمدرسة العثمانية، وقد لعبت المسابقات الدولية التي قام هذا المركز بتنظيمها لـ "فن الخط" منذ عام 1985 الدور الأبرز في هذا السياق، فقد أعلن بوضوح انحيازه للمدرسة العثمانية، وكرّس جوائزه لمحاكاتها وتقليدها والنسج على منوالها، فيما عدا جوائز قليلة وثانوية مُنحت للخطين الكوفي والمغربي، وكانت شروط المسابقة بدوراتها الثمانية السابقة خير شاهد على ما نقول: فاشترطت استخدام الحبر والأقلام التقليدية، لا بل حددت ثخاناتها ومواصفات الورق المستخدم وقياساته ليخط المتسابقون عليه النصوص المحددة لكل مسابقة في كراسة الشروط، وضربت صفحاً عن كل الخامات الأخرى التي تعامل الخط العربي معها على مدى تاريخه.

قلنا أنه من الممكن فهم رؤوس هذا الاتجاه من الخطاطين والباحثين الأتراك إذا أخذنا بعين الاعتبار ما سبق ذكره، فكيف نفهم موقف أشياعهم من الخطاطين العرب الشاميين والعراقيين والمصريين والمغاربة الذين كانت بلدانهم مرتعاً للخطاطين المبدعين المطوّرين لقرون عديدة سبقت قيام الدولة العثمانية وقرون أخرى لاحقة، أبدعت خلالها أنواع لا حصر لها من الخطوط المبسوطة والمقورة، الكوفية والمرنة، المشرقية والمغربية، وشملت وظيفتها الجمالية الديني والدنيوي، جرياً على سنة الحياة في التطور، وظلت آثارها باقية تطالعهم كل يوم في عمارتها ومتاحفها ومكتباتها، واستمرت فيها مسيرة الخط العربي حتى عصرنا هذا الذي عرف عدداً من الخطاطين المبدعين لم يكتفوا بإجادة الخطوط التقليدية، بل تعدوها إلى الإضافة والتطوير ويعود الفضل لبعضهم في تطوير بعض الخطوط الوظيفية التي أشتقها الخطاطون العثمانيون، لتصبح خطوطاً فنية تشكل فيها لوحات فنية، كالخط الديواني الذي طوّره في مصر "مصطفى غزلان" إلى الديواني الغزلاني ومن بعده تلميذه "محمد عبد القادر". وطوّر بصيغة أخرى في بلاد الشام استقرت على يد "بدوي الديراني"، الخطاط الكبير الذي أعطى للمدرسة الشامية نكهة خاصة في معظم الخطوط المعروفة بما فيها الكوفي الذي وضعه العثمانيون بأنواعه في محبس النسيان على امتداد دولتهم ولم يعد مستخدماً إلاّ في الشام والمغرب العربي بشكل محدود، حتى أخرجه الخطاط المصري "يوسف أحمد" من محبسه وعمل على إحياء استخدامه فعمل مدرساً له في مدرسة تحسين الخطوط التي تأسست عام 1922 في القاهرة. ودرّس فيها أقطاب المدرسة المصرية التي ظلت مستمرة متطورة بشكل مستقل عن المدرسة العثمانية، لكنها احتضنت خطاطيها الذين قصدوا مصر. وضمت بعضهم إلى جهاز التدريس، الذي ضمّ أيضاً خطاطاً مسيحياً من جبل لبنان هو "نجيب هواويني"، والخطاط الدمشقي "محمد حسني" الذي خرج عن المألوف في التراكيب الخطية بتراكيبه البديعة التي يمكن تمييزها بسهولة عن كل تراكيب سابقيه ومعاصريه التي تتشابه في بنائها إلى حدّ كبير مهما اختلفت، وظلت المدرسة العراقية مستمرة حتى آلت إلى علمها الكبير "هاشم محمد البغدادي" الذي جمع إلى عراقتها ميزات المدرستين المصرية والتركية اللتين أجيز منهما، بينما استمر خطاطو المغرب العربي في تطوير طرائقه المحليّة النسخية والكوفية، وجمعوا إليها الخطوط المشرقية.

مع توفر أدلة معاصرة كهذه تدلّ على أن الخط العربي كغيره من الفنون، رائد لا تابع، لا يراوح عند ذروة إلا ليمهد الطريق إلى ذروة جديدة سرعان ما يبدأ بتمهيد الطريق لتجاوزها إلى غيرها جرياً على سنة الفن والحياة، ومع معرفتنا بمسيرة الخط العربي الذي تجاوز الوظيفية البحتة للكتابة، إلى آفاق الفن الرحبة، على أيدي رواده المبدعين. ومن تلاهم من الخطاطين الفنانين الذين تسابقوا على اختلاف أقطارهم في تطويره وتوليده واستحداث أنواع جديدة ونقلات فيه على مدى قرون. حتى العصر العثماني الذي فرمل روح الفنان الحرّة المبدعة، ليُحل محلّها روح الصانع الماهر المقلد. مع معطيات كهذه لا يمكننا فهم موقف أشياع الاتجاه التقليدي من الخطاطين، والعرب منهم بشكل خاص، أو اعتباره وجهة نظر أو اختياراً فنياً حراً واعياً، ولا يمكننا قراءته إلا على خلفيات أخرى لا علاقة لها بالفن. ربما كان أهمها حالة



عصام عبد الفتاح.

الإهمال والتردي اللذين تعرض لهما الخط العربي في عقر داره في العقود الأخيرة وجعلاه في نظر ممارسيه قبل غيرهم وفي أحسن الأحوال، مهارة موظفة لإنتاج نصوص تعلّق على الجدران للتبرك، أو حرفة يتكسبون منها، بروح اتباعية تقليدية، تتسم بالأمية المعرفية عموماً، والجهل بتاريخ الخط العربي وخصوصياته الجمالية ومسيرة تطوره خصوصاً، وتنسجم مع حالة البلهنية والكسل العقلي التي سادت مجتمعاتنا. مما جعل معظم الخطاطين مهيأين للاستجابة للأطروحات التقليدية المعاصرة التي أخذت تنخر في عقول شبابنا منذ عدة عقود، وجعلتهم لقمة سائغة للروح المحافظة التقليدية للاتجاه الذي نتحدث عنه.

أتمنى أن يستطيع أحد أن يدلني، أين تكمن المبررات الفنية الإبداعية غير المتحفية لأصحاب هذا الاتجاه وأشياعهم. وهل في ما يطرحونه ما يشي بشبهة الحرية الفنية التي لا حياة للفن بدونها. ناهيك عن شبهة الإبداع والتجديد؟

ثانياً: الاتجاه الحروفي الحداثوي الجديد:

الحروفية العربية اصطلاح أُطلق في البداية لتوصيف أعمال بعض الفنانين العرب الرواد الذين تعاملوا مع الحرف العربي بصيغته التجريدية غير الخطية أو استلهموه في سياق البحث عن الهوية في ظل الهيمنة الاستعمارية بعدما درسوا الفن في الغرب أو على المناهج الغربية، وأرادوا الوصول إلى صيغ تشكيلية على درجة من الخصوصية المستمدة من الأصول الثقافية والفنية التي ينتمون إليها، لتمييز أعمالهم، ثم أصبح هذا الاصطلاح مطاطاً إلى درجة صار يُطلق معها على كل عمل يحتوي على حروف عربية حتى لو كانت من أوراق الجرائد. الأمر الذي أدى إلى خلط كبير بين أعمال لا يربطها رابط من حيث التوجه أو الهدف، أو السياق أو الأسلوب أو من حيث القيمة التاريخية أو التشكيلية الإبداعية، ومرتكزاتها الجمالية.

بناءً على ما تقدم يصبح الحديث عن الحروفيين الرواد بعيداً عن موضوعنا، لأن أعمالهم اقتصرت على التعامل مع الصيغة المجردة للحرف الكتابي العربي، ولم يدّعوا التعامل مع الحرف العربي بصيغته التي كانت قد تطورت إلى فن قائم بذاته، أما الحروفيون الحداثويون فقد ادّعى معظمهم انطلاقهم من الخط العربي في أعمالهم يتساوي في ذلك الخطاطون المجوّدون والخطاطون الضعفاء، وغيرهم ممن لا يعرفون شيئاً عن فن الخط العربي من الرسامين والملونين، لذا سأقصر حديثي عليهم.

ربما جاز لي أن أتحدث عن موجتين رئيسيتين في الاتجاه الحروفي الحداثوي، كي لا نضيع في متاهات الحروفية وأخلاطها غير المتجانسة التي لا يتسع المقام للإحاطة بها.

أ- الموجة الأولى: لم تأت هذه الموجة بناءً على توجه تحرري أو فكري أو فلسفي أو فني بل أتت لتلبي المتطلبات التي نجمت عن الفورة النفطية التي خلقت حالة من الوفرة في بلدان كانت تعيش قبلها حالة من الفقر والتقشف الإجباري، فكان من الطبيعي أن تشهد تطوراً وانتقالاً إلى حالة مدينية أرقى، لعب التغلغل الغربي المتصاعد دوراً كبيراً في صياغة بنيتها وتوجيه أولوياتها، وفي هذا السياق تسابق الأثرياء المحدثون إلى استعراض الثروة والبذخ محاولين السير في ركاب المدنية الغربية، فبنوا مجالسهم وقصورهم وأثثوها على طرائقها، وأرادوا تزيينها بلوحات تشكيلية كما يفعل أهلها، لكن هيمنة المذهب الوهابي الذي يحتقر الفنون ويحرّم التصوير على بلدانهم، حال بينهم وبين ذلك، الأمر الذي تنبه إليه بعض الرسامين العرب فلفقوا – كل على طريقته – حلاً لهذه المشكلة قوامه تقنيات من الرسم والفنون التطبيقية وموضوعه نصوص دينية تؤدى بهذه التقنيات تتمسح بالخط العربي، فكانت النتيجة لوحات هجينة تجريدية، مجردة فنياً من القيمة التشكيلية والقيمة الخطية سواءً بسواء، لكنها لقيت رواجاً وإقبالاً من أناس يملكون المال لكنهم لا يتمتعون بحد أدنى من ثقافة العين، أو التذوق الفني، أغرتهم ألوانها وتمسّحها بالدين ليملأوا صالوناتهم ومجالسهم وقصورهم ومحافلهم بها.

ب- الموجة الثانية: بدأت هذه الموجة على هامش المهجّرين والمهاجرين من الفنانين العرب، الذين لجأوا إلى الغرب هرباً من القمع أو لأسباب سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو فنية، واستطاع بعضهم انتزاع مكانة لهم في محافل الفن العالمية والمحلية من خلال خصوصية تجاربهم وتميزها وجدّتها وجدّيتها وغيرها من المقومات الفنية التي أهّلتهم لانتزاع الاعتراف النقدي بهم، والتي لم تكن متوفرة لغيرهم من الفنانين، وخصوصاً أولئك الذين يقفون على هامشهم من الخطاطين والرسامين، الذين بحثوا عن رزقهم ووجدوا ضالتهم في هيمنة الثقافة الاستشراقية. على فئات غير قليلة في المجتمعات التي لجأوا إليها، ترى في



وسام شوكت.

الشرق غموضاً وغرابة وسحراً وتنظر إلى فنونه كمادة متحفية، ويثير دهشتها الحرف العربي وخطه الذي يرونه عنصراً مشتركاً في التحف الفنية العربية – الإسلامية التي تخصص لها قاعات واسعة في متاحفهم. دون إدراك منهم أو تمييز بين غثه وسمينه، الأمر الذي شجع بعضاً من هؤلاء الخطاطين والرسامين على إنتاج أعمال تعزف على هذا الوتر، لقيت رعاية وإقبالاً من هذه الفئات على رغم فقرها الفني خطياً وتشكيلياً، وليس من المستغرب في حالة التردي والأميّة الثقافية والتشكيلية وغياب الرأي والنقد التي تعمّ بلداننا أن يباع الماء في حارة السقائين، فيقبل أثرياؤنا الجدد على اقتناء أعمال من هذا النوع وخصوصاً بعد أن اعترفت به المحافل الفنية والتشكيلية في البلدان النفطية العربية، ودخل المزادات التي تنظمها فيها صالات المزادات الغربية الكبرى، الأمر الذي يجعلنا نتساءل: لماذا تكتفي هذه الصالات بتنظيم مزادات من هذا النوع في بلداننا ولا تنظمها في الغرب الذي تستأثر مزاداتها فيه بآثارنا وتحفنا ذات القيمة الفنية والتاريخية العالية من مخطوطات وخزف ونسيج ومشغولات معدنية وخشبية وغيرها!؟ وليس من المستغرب في سياق كهذا التحاق خطاطين ورسامين وحتى فنانين متمكنين معروفين في المجاهل الفنية العربية بهذا الركب ليحظوا بنصيب من الوليمة على الرغم من إدراك بعضهم لما تنطوي عليه من سموم تضرّ بفن الخط العربي خصوصاً وبكل الحركة التشكيلية في بلدانهم.

ولكي لا أكلّف أحداً عناء قراءة ما بين السطور أقول إن الحروفيين الحداثويين ضربوا عرض الحائط بالخصوصيات الجمالية لفن الخط العربي، مع إصرار بعضهم على استخدامه بطرائقه التقليدية شكلاً ومحتوىً، ولم يجرؤ أحد منهم على أي تعديل أو تطوير أو إضافة إلى أشكال الحروف بصيغتها العثمانية أو إلى أساليب تركيبها. كما أنهم لم ينتجوا أعمالاً يمكن لها أن تصمد في ميزان التحليل والنقد الفني التشكيلي، من حيث البناء والتكوين والتلوين وغيرها من العناصر التي يبني عليها العمل التشكيلي، فجاءت أعمالهم المعتمدة على الإبهار اللوني كخليط هجين لم يرتق إلى التميز والإبداع في فن الخط بل ضحّى بخصوصياته الجمالية التشكيلية، التي ألبسها ثوباً رثاً مستعاراً من فنون تشكيلية أخرى ضرب بخصوصياتها التشكيلية عرض الحائط أيضاً.

لا بد من الإشارة إلى أن بعض المنشئين الصحفيين تزيوا بزيّ النقاد في غفلة منهم، وروجوا لهذا الاتجاه وفي سبيل ذلك ضموا إليه تعسفاً كل من ضمن لوحته مفردة كتابية أو خطيّة من الفنانين العرب بغض النظر عن تصنيفه النقدي، أو عن قبوله أو رفضه لهذا الاتجاه.

والخلاصة: أن كلا الاتجاهين الماضوي السلفي التقليدي. والحروفي الحداثوي الجديد بموجتيه، لعبا دوراً كبيراً في تعويق مسيرة فن الخط العربي نحو الحداثة. الأول بقفله باب الاجتهاد ومصادرته حق الخطاطين في الإضافة والتجديد والتطوير، والثاني بالإطاحة بخصوصياته الفنية وابتذاله في أعمال هجينة لا تستطيع أن ترجع في ميزان فن الخط العربي ولا في ميزان غيره من الفنون، ناهيك عن ميزان النقد التشكيلي الحق.

ألا يحق لنا إذن – نحن الضالون ذوي البدع – أن نطرح الأسئلة، ونقلب الأرض لنصل إلى الجذور الإبداعية العميقة لفن الخط العربي، وإلى أساساته وهيكله وتشريحه، وأن نقلب في سجله الجمالي لنكشف المخبأ من صفحاته، منذ العصر العثماني، والمسكوت عنه في بنيته التشكيلية التي كرّسته كنوع متميز من الفنون الجميلة، لنصل ما انقطع من حلقات تطوره، ونستنهض تجلّياته البديعة وتجدّدها وتطورها ونستحدث في شجرتها فروعاً وثماراً جديدة نضرة فتية تستمد نسغها من جذورها الجمالية العميقة. وتنضح بروح الإبداع والحداثة بأساليب معاصرة تزاوج بين خصوصياته الجمالية والقيم والأسس الجوهرية الناظمة للفنون التشكيلية وتستجيب للمستجدات الحديثة في عالم الفنون الجميلة.

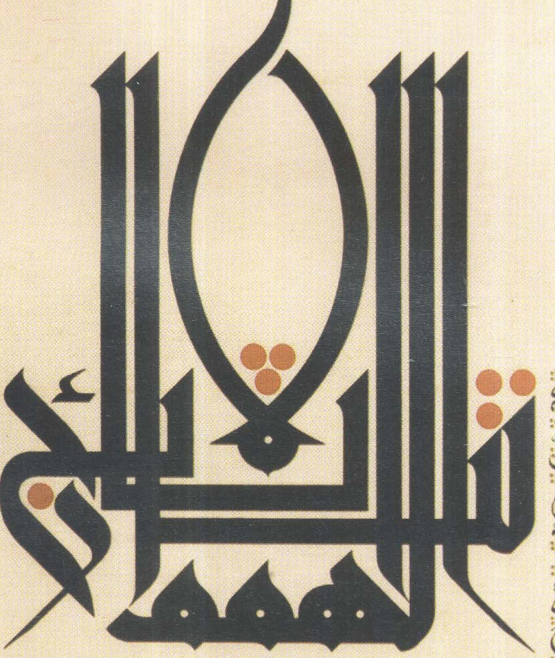
وأرجو أن تشكل الأعمال التي يحتويها هذا المعرض على صغره وتجارب أصحابها إجابة ومثالاً عمليّاً على ما يمكن للخطاط المبدع تطويره وتجديده وتحديثه واشتقاقه وتوليده من رحم الخط العربي ودعوة لكل المبدعين من الخطاطين لتوظيف مهاراتهم ومواهبهم وخبراتهم ومعرفتهم في سبيل الوصول إلى حداثة تليق بفن الخط العربي، وتعيد إليه ألقه وتجديده وحيويته ومكانته المميزة بين الفنون الجميلة.

* * *

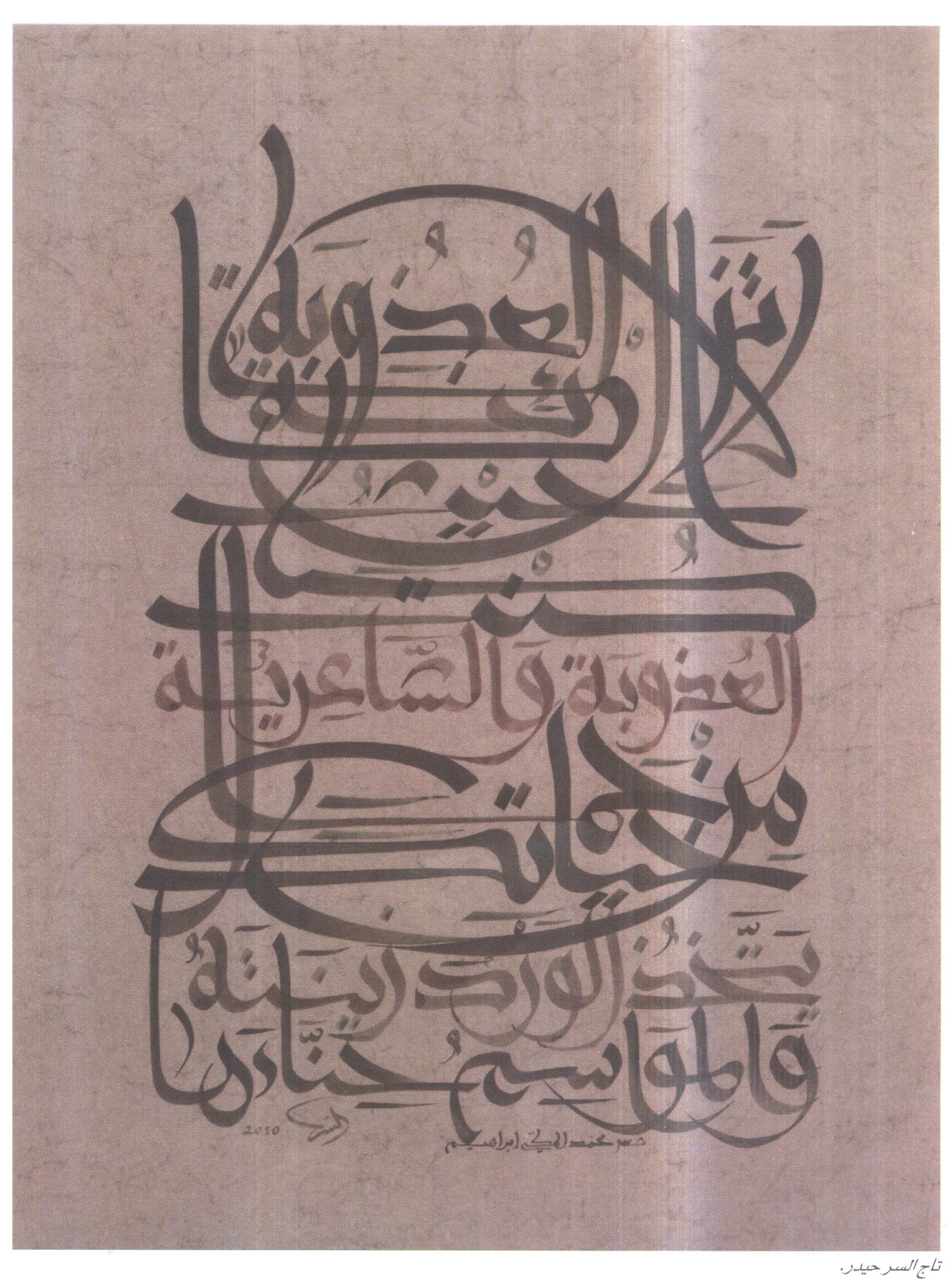
* تقتصر هذه المقالة على مناقشة الاتجاهات المعاصرة في فن الخط العربي، ولا تتناول جوانبه الحروفية أو الوظيفية الأخرى التي لا يتسع المجال لمناقشتها هنا.



تاج السر حيدر.



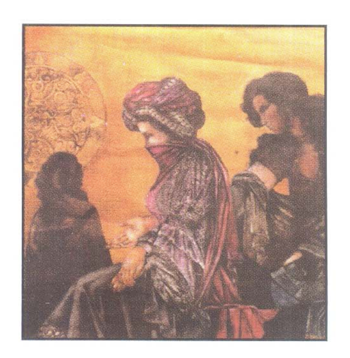
منير الشعراني.



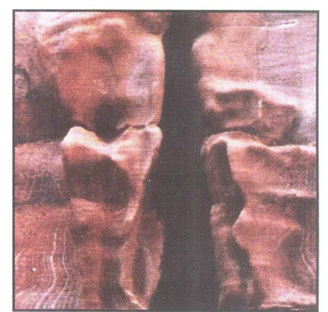
تاج السر حيدر.

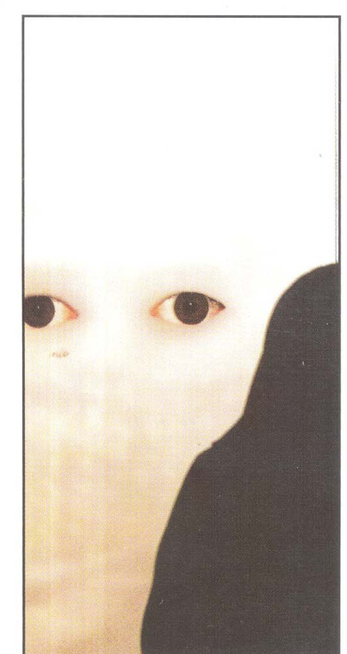


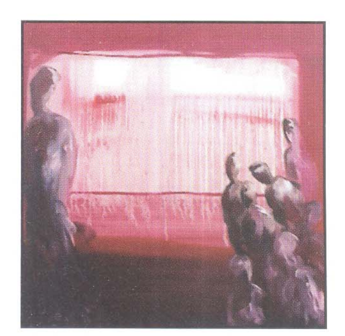




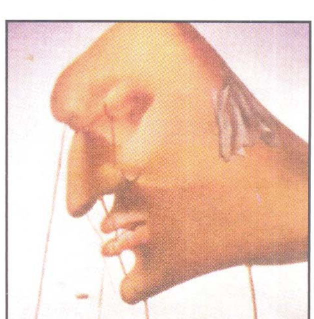


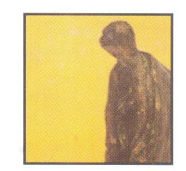


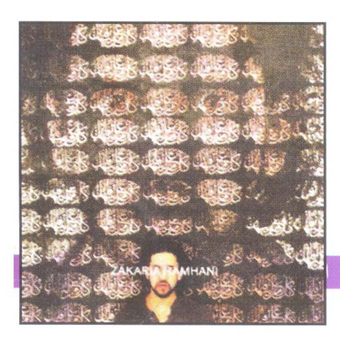












إعداد: حسّان سعيد

التشكيل السوري...

■ شهدت صالة إيبلا للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/1/13 معرض الذاكرة والوفاء لمجموعة من الفنانين وهم: برهان كركوتلي، خير الدين الأيوبي، زهير الصبان، عبد الوهاب أبو السعود، عبد العزيز النشواتي، عدنان الرفاعي، فاتح المدرس، محمود حمّاد، ميشيل كرشة.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/1/31 معرضاً للفنان محمد عبد الرزاق بعاج حمل عنوان (إيحاءات فراتيّة).

■ شهدت صالة المعارض في بلدة شهبا بمحافظة السويداء مساء 2010/2/1 معرضاً مشتركاً للفنانين: عبد الكريم فرج، شبلي سليم، طلال العبد الله.

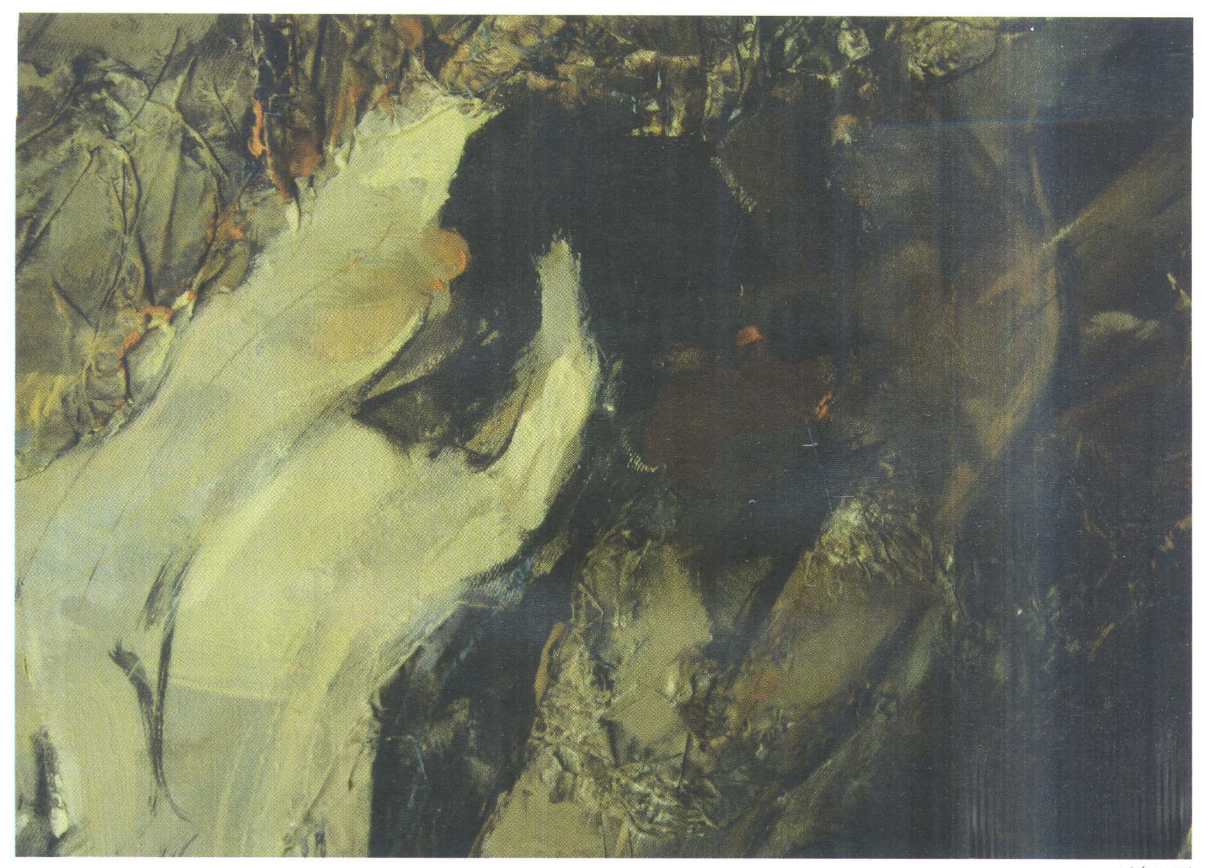
■ شهدت صالة النهر الخالد في مدينة حمص خلال شهر شباط 2010 معرضاً استعادياً للفنانين: صبحي شعيب، جوزيف طرابلسي، أحمد دراق السباعي، عبد القادر مراد.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/2/1 المعرض السابع والأربعين لجمعية أصدقاء الفن.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الألماني بدمشق (معهد غوته) مساء 2010/2/1 معرضاً للفنان عصام حمدي.



وحيد قصاص.



شفيق اشتي.

- شهدت صالة عشتار للفنون بدمشق مساء 2010/2/2 معرضاً للفنان سلام أحمد.
- شهدت صالة قزح للفنون بدمشق مساء 2010/2/5 معرضاً للنحات يامن يوسف.
- شهدت صالة رفيا للفنون بدمشق مساء 2010/2/6 معرضاً للفنان كاظم خليل.
- شهدت صالة المركز الثقافي العربي بالمزة مساء 2010/2/7 معرضاً للفنانة نازك رئيف الشاعر حمل عنوان (مهارات بالخط العربي).
- شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/2/8 معرضاً لذوي الاحتياجات الخاصة.
- شهدت صالة بيت الرؤى للفنون بجرمانا مساء 2010/2/9 معرضاً مشتركاً لمجموعة من الفنانين السوريين والفلسطينيين.
- شهدت صالة رواق القشلة بدمشق مساء 2010/2/10 معرضاً للفنانة رانيا المدرس سيلفيا.
- شهدت صالة فندق الكارلتون بدمشق مساء 2010/2/12 معرضاً مشتركاً للفنانين حسن ملحم ونهى الدباغ حمل عنوان (التآخي والمحبة).
- شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/2/14 معرضاً للفنانة وداع فرج حمل عنوان (بطاقة حب).
- شهدت صالة المعارض في مجمع دمر الثقافي بدمشق مساء 2010/2/15 معرض الشام الجديدة الأول للفن التشكيلي شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين القاطنين في مشروع دمر والمنتمين لأجيال واختصاصات مختلفة.
- شهدت صالة أيام للفنون الجميلة بدمشق منتصف شهر شباط 2010 معرضاً للفنان قيس سلمان حمل عنوان (سلسلة الأزياء).
- شهد المعهد الفنلندي بدمشق مساء



عادل خضر.

2010/2/15 معرضاً للتصوير الضوئي للفنان السوري فراس كالوسيه.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/2/15 معرضاً مشتركاً للفنانين: أيمن فضة رضوان، شادي أبو حلا، عادل خضر، عبد الله أبو عسلي، عصام الشاطر، فؤاد أبو عساف، منصور الحناوي.

■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2010/2/16 معرضاً جماعياً حمل عنوان (شبابيك) شارك فيه مجموعة من الفنانين العرب.

■ شهدت صالة عشتار للفنون بدمشق مساء 2010/2/16 معرضاً للفنان أحمد جمعة.

■ افتتح ظهر يوم - في مدينة درعا صالة مصطفى فتحي للفنون الجميلة وذلك بمعرض جماعي شارك فيه الفنانون: حيدر يازجي، أنور الرحبي، نعيم شلش، علي الخالد، وليد الآغا، سميرة بشارة، جهاد سعود، بشير بشير، محمود جوابرة، عبد السلام عبد الله، نذير اسماعيل، شبلي سليم، جمال بوستان، خالد عوض، مأمون مهنا، محمد ماوردي، دامر العماري، مرام المصري، سعد شوقي، فاتن الحريري، أحمد سليم الحريري، علي العبود، مراد الكور، محمد بشار زيديّة، حنا بشارة، محمد خير بخيش، منير حمادي، ظلال غزلان، أحمد الفقيه.

■ شهدت صالة تجليات للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/2/16 معرضاً للفنان طلال معلا حمل عنوان (صمت 10).

■ شهدت صالة المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2010/2/17 معرضاً للفنان عدنان عبد الرحمن.

■ شهدت صالة نينار بدمشق مساء 2010/2/20 معرضاً للفنانتين غالية كلاجي وزينة لحام حمل عنوان (كراكيب).

■ شهدت صالة مصطفى علي للفنون بدمشق مساء 2010/2/20 معرضاً للفنان الضوئي (جميل عوض) حمل عنوان (عين هاوٍ).

■ شهدت التكية السليمانيّة بدمشق مساء 2010/2/22 معرضاً جماعياً للفنانين: اسماعيل نصرة، جهاد سعود، إياس عويشق، ريم الخطيب، حمل عنوان (النهاية).

■ شهدت مدينة أبوظبي بدولة الإمارات العربيّة المتحدة مساء 2010/2/27 معرضاً للفنان التشكيلي السوري خالد الخاني حمل عنوان (ضوء نهار).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/2/28 معرضاً للفنان عبد الله عبد السلام حمل عنوان (هي أغنية).

■ شهدت صالة (آرت هاوس) للفنون بدمشق مساء 2010/2/27 معرضاً للفنان أحمد الحمود.

■ شهدت صالة كامل للفنون بدمشق مساء 2010/2/27 معرضاً للفنان هجار عيسى.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2010/2/28 معرضاً للفنانتين ميادة حمدان وفاتن الكافي ضم أعمالاً من الرسم والخزف.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/3/1 معرضاً للفنان شفيق إشتي دعاه (انطباعات رومانسيّة).

■ شهدت صالة إيبلا للفنون بدمشق مساء 2010/3/1 معرضاً جماعياً للفنانين: سامي برهان، عيد يعقوبي، نبيل مراد، خلدون شيشكلي، عبد الحكيم الحسيني، علي الخالد.

■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2010/3/2 معرضاً للفنان جاسم محمد.

■ شهدت صالة فاتح المدرس للفنون بدمشق مساء 2010/3/3 معرضاً للفنان كولوس سليمان.

■ شهدت صالة عشتار للفنون بدمشق مساء 2010/3/4 معرضاً للفنان مأمون المهنا.

■ شهدت صالة قزح للفنون بدمشق مساء 2010/3/5 معرضاً للفنان الضوئي فصيح كيسو.

■ شهدت صالة أيام للفنون بدمشق مساء 2010/3/6 معرضاً للفنان ثائر هلال.

■ شهدت صالة رفيا للفنون بدمشق مساء 2010/3/7 معرضاً للفنان الياس زيات حمل عنوان (إلى جبران).

■ بمبادرة من صالة السيد للفنون بدمشق، شهد قصر اليونسكو ببيروت مساء 2010/3/7 معرضاً لمجموعة من الفنانين التشكيليين السوريين حمل عنوان (لوحات وكتب) وذلك ضمن إطار أنشطة بيروت عاصمة عالمية للكتاب.

■ شهدت صالة السيد للفنون الجميلة



صالح نمر.



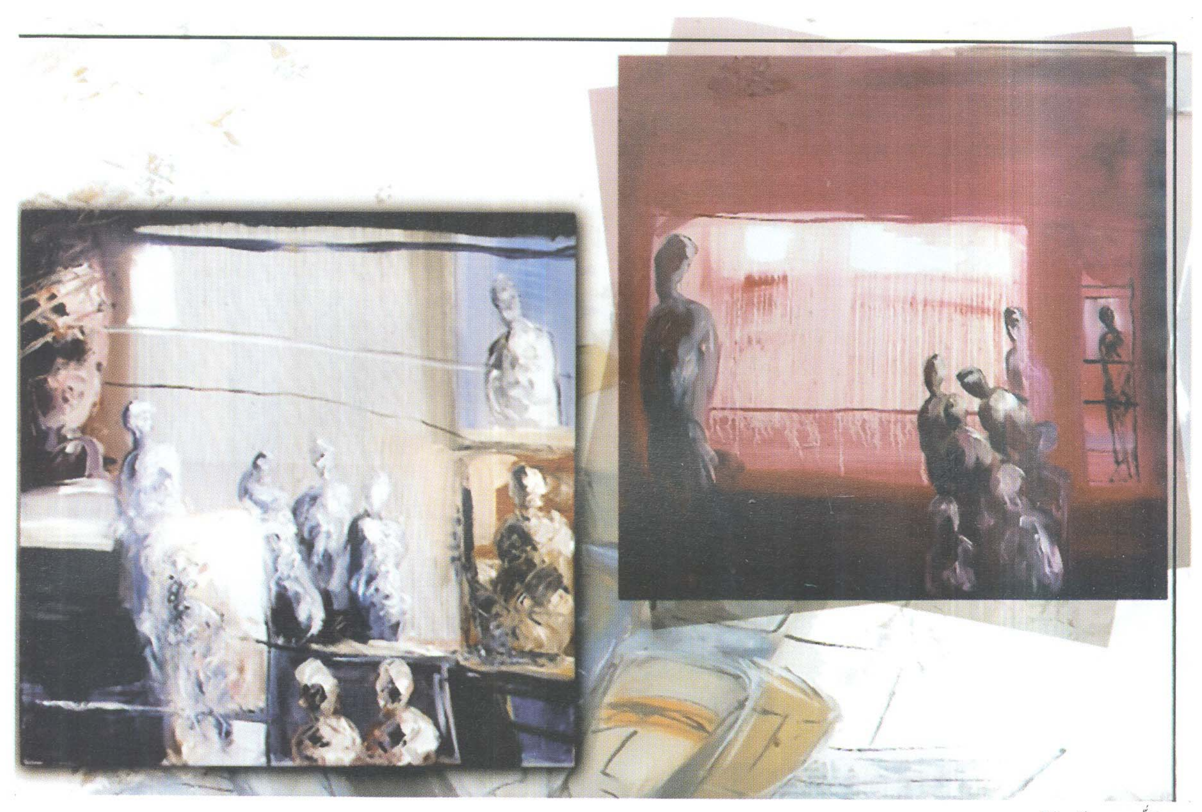
خالد الخاني.



بشرى مصطفى.

بدمشق مساء 2010/3/8 معرضاً جماعياً لعدد من الفنانات العربيات هن: مها بيرقدار من لبنان، شروق أمين من الكويت، لبنى الأمين، من البحرين، عشتار الحمودي من العراق، هيلدا الحياري من الأردن، هند عدنان من مصر، هائلة الوعري من فلسطين، غادة دهني، أمل مريود، عتاب حريب، بتول ماوردي، لبنى أرسلان من سورية. جاء المعرض بمناسبة يوم المرأة العالمي، وقد رافق المعرض ندوة بعنوان (قضية المرأة في خطاب عصر النهضة وفي الواقع الراهن) شارك فيها ماهر الشريف وحنان نجمة.

- شهدت الملحقيّة البلغاريّة بدمشق مساء 2010/2/13 معرضاً للفنانة رولا الشيخ.
- شهدت صالة تجليات للفنون بدمشق مساء 2010/3/14 معرضاً للنحات عبد الرحمن مؤقت.
- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2010/3/14 معرضاً للفنان عمر النمر.
- شهدت صالة (تالبو) في باريس مساء 2010/3/14 معرضاً للفنان التشكيلي السوري كاظم خليل.
- شهدت صالة دار الأوبرا بدمشق مساء 2010/3/14 المعرض المركزي الأول لمدرسي ومدرسات التربيّة الفنيّة التشكيليّة.
- شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/3/16 معرضاً للفنان التشكيلي وحيد قصاص.
- شهدت صالة عشتار للفنون مساء 2010/3/17 معرضاً لمقتنيات الصالة.
- شهدت صالة قزح للفنون بدمشق مساء 2010/3/19 معرضاً جماعياً للفنانين: إدوار شهدا، باسم دحدوح، حسكو حسكو، مصطفى علي، نذير اسماعيل.
- شهدا صالة (آرت هاوس) للفنون بدمشق مساء 2010/3/20 معرضاً للفنان سيروان.
- شهدت صالة نينار للفنون بدمشق مساء 2010/3/20 معرضاً للفنان الضوئي علاء حسان.
- شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2010/3/21 معرضاً للفنان سامي محمد.
- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبو رمانة) مساء 2010/3/22 معرضاً للفنان محمد هلال الحمران.
- شهدت أروقة كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق أواخر آذار 2010 ورشة عمل لطلاب سوريين وألمان حملت عنوان (إدارة الضوء) وقد توجت بمعرض لنتاج الورشة شهدته صالة المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق.
- شهدت صالة أيام للفنون بدمشق مساء 2010/3/27 معرضاً للفنانة أسماء فيومي.
- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2010/3/29 معرضاً للمصور الضوئي مظفر سلمان.
- شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة



عبد الله عبد السلام.

بدمشق مساء 2010/3/30 المعرض الدوري (يوم الأرض) شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين الفلسطينيين.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/4/5 معرضاً للفنانين وعد الحمادي وفادي العويد.

■ شهدت صالة السيد للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/4/5 معرضاً للفنان كرو سليمان بعنوان (أمير عباد الشمس).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبورمانة) معرضاً للفنان حسن ملحم حمل عنوان (موسيقى بالألوان).

■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) مساء 2010/4/6 معرضاً لمجموعة من الفنانين التشكيليين السوريين هم: إدوار شهدا، اسماعيل نصرة، أحمد نشأت الزعبي، أحمد يازجي، إلينا خليل، باسل أيوبي، باسم دحدوح، شفيق اشتي، عدنان حميدة، علي خليل، علي مقوص، غسان نعنع، فارس قره بيت، محمد الوهيبي، نبيل السمان، نزار صابور، يوسف البوشي. حمل المعرض عنوان (شم النسيم).

■ شهدت صالة مصطفى علي للفنون بدمشق مساء 2010/4/8 معرضاً للفنان خالد عقيل.

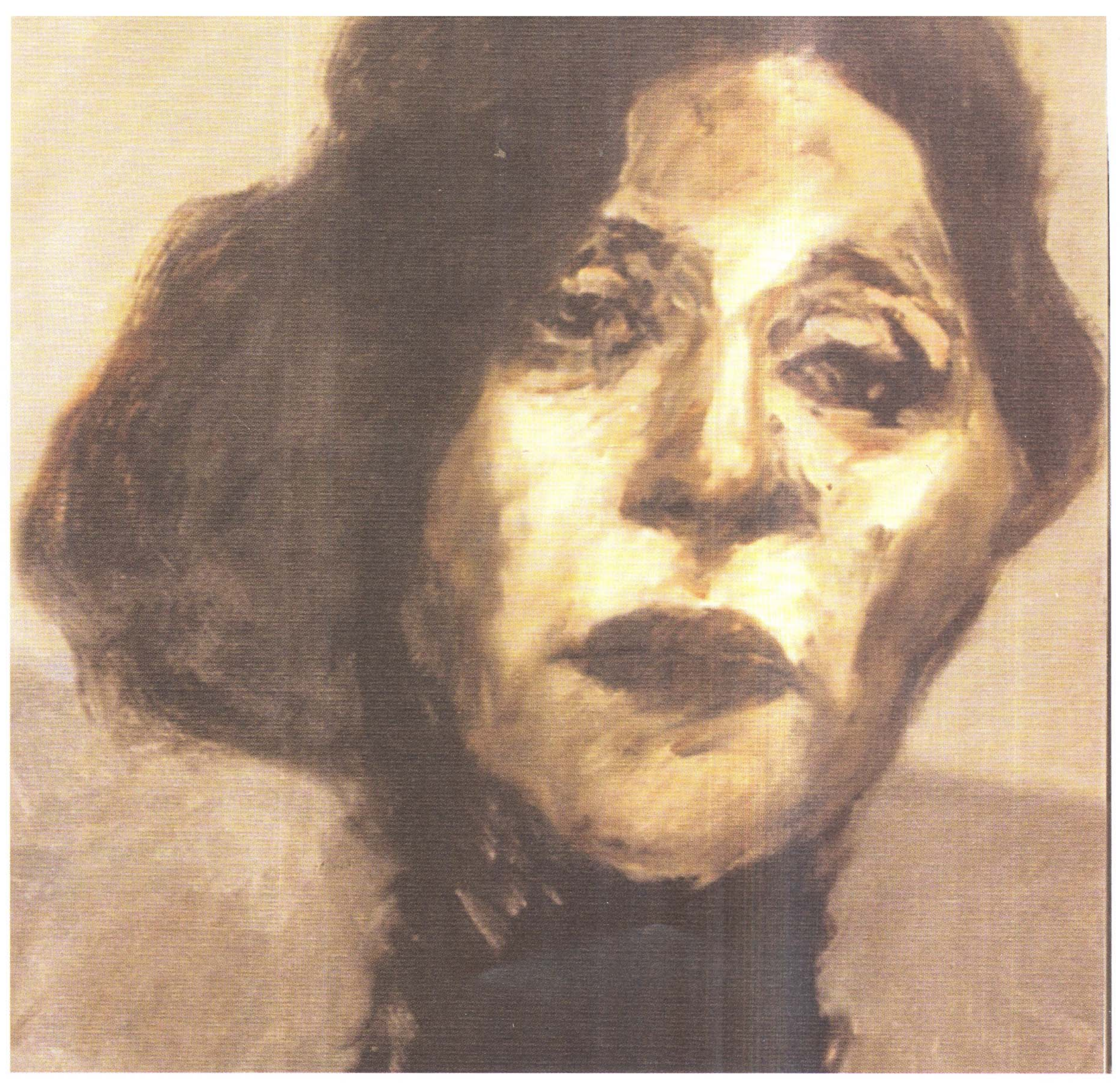
■ شهد المتحف الوطني بدمشق يوم الخميس 2010/4/8 معرضاً للفنان نزار صابور حمل عنوان (أيقونة تدمريّة).

■ شهد خان أسعد باشا بدمشق مساء 2010/4/10 معرض الربيع السنوي 2010 وهو الجزء المكمل لمعرض الخريف السنوي.

■ شهدت صالة عشتار للفنون بدمشق مساء 2010/4/15 معرضاً للفنانين محمد العامري و عباس يوسف.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/4/18 معرضاً للفنانة عافية رزق والفنان شاهر الزغير.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة



عمر حمدي.

بدمشق مساء 2010/4/19 معرضاً جماعياً بمناسبة أعياد نيسان.

■ شهدت صالة عالبال للفنون بدمشق القديمة مساء 2010/4/25 معرضاً للفنان بولس سركو.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/4/26 معرضاً للفنانة مارينا مقدسي.

■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2010/4/27 معرضاً للنحات صالح نمر.

■ افتتح الفنان منير الشعراني مساء 2010/4/28 مرسمه الجديد في حي المهاجرين في دمشق.

■ شهدت صالة (رواق القشلة) بدمشق مساء 2010/5/1 معرضاً للفنانة بشرى مصطفى.

■ شهدت صالة السيد للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/5/3 معرضاً للفنان اللبناني هراير دياربكريان.



ياسر صافي.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/5/10 معرضاً للفنان فادي فياض.

■ شهدت صالة الشعب للفنون في مدينة حماة ضمن فعاليات مهرجان ربيع حماة مطلع أيار 2010 معرضاً جماعياً حمل عنوان (ربيع حماة بين الأحياء القديمة) شارك فيه 26 فناناً تشكيلياً من مختلف المحافظات السورية.

■ عرض مركز أدهم اسماعيل للفنون التشكيليّة بدمشق يوم2010/5/9 نتاج ورشة عمل الطلاب الكبار بعنوان (ذاكرة حذاء).

■ شهدت صالة بيت الفن (الآرت هاوس) للفنون بدمشق مساء 2010/5/10 معرضاً للفنان السوري المقيم في النمسا عمر حمدي.

■ شهدت صالة كامل للفنون بدمشق مساء 2010/5/11 معرضاً جماعياً شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين



أحمد الحمود.

السوريين والعرب هم: حمود شنتوت، نزار صابور، سهيل بدور، مصطفى علي، فؤاد دحدوح، عروبة ديب، سبهان آدم. آزاد حمي.

■ شهدت صالة قزح للفنون بدمشق مساء 2010/5/16 معرضاً للفنان ياسر صافي.

■ شهدت صالة رفيا للفنون بدمشق مساء 2010/5/19 معرضاً حمل عنوان (إبداعات خطيّة) للفنانين: تاج السر حسن، عصام الفتاح، منير الشعراني، وسامر شوكت.

■ شهدت صالة أيام في دبي خلال شهر أيار 2010 معرضاً جماعياً شارك فيه اثنان وعشرون فناناً غالبيتهم من سورية، إضافة إلى الفنانة الفلسطينيّة المعروفة سامية الحلبي، والفنان اللبناني وليد المصري، والفنان الفلسطيني أسامة دياب. من الفنانين السوريين المشاركين: أسعد عرابي، ثائر هلال، عمار البيك، نهاد الترك، تمام عزام، مطيع مراد، عبد الكريم مجدل بيك، عبد الله مراد.



يامن يوسف.

التشكيل العربي...



طه الدوري.

■ شهدت أبو ظبي مطلع شباط 2010 معرضاً حمل عنوان (رحلة تباينات وتشابهات) شارك فيه الفنانون: كريمة الشوملي من الإمارات، عماد بشارة من لبنان، ج.ج. شراكي من كندا، بينيديكت مستانمتز وماركوس شيلي من ألمانيا، سوزانا لادو من أسبانيا. الاتحاد الثقافي الظبياني 2010/2/4

■ شهدت صالة المعارض في الجمعيّة الكويتيّة للفنون التشكيليّة مساء 2010/2/1 معرضاً للفنانين: آلاء الحداد، أحمد مقيم، عبد الله العتيبي .. وليلى هاشم. جريدة الرأي الكويتيّة 2010/2/4

■ شهدت صالة بيت الرؤى للفنون بجرمانا مساء 2010/2/11 معرضاً لفن الغرافيك حمل عنوان (ملامح مقدسيّة).

■ شهدت صالة أيام للفنون بدبي مطالع شباط 2010 معرضاً للفنان التشكيلي الفلسطيني أسامة دياب. زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/2/6

■ شهدت صالة (إكس في ايه) في دبي خلال شهر شباط 2010 معرضاً للفنان التشكيلي السعودي عبد الناصر الغارم حمل عنوان (السلوك المستعاد).

■ شهدت صالة سلوى زيدان في أبو ظبي مطلع شباط 2010 أول معرض (تصوير ضوئي1) شارك فيه الفنانون: جورج لويس من بريطانيا، رجا كيناني من لبنان، فنسنت سانييه في فرنسا، غيتاميه من إيران. زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/2/13



حليم الكريم.

- شهدت الكويت يوم 2010/2/17 المزاد الفني العربي والإيراني المعاصر شمل أعمالاً لأكثر من خمسين فناناً منهم: محمد رواس، ركني هايرزاده، نبيل نحاس، جمال عبد الرحيم، رضا درشكاني، حسن مير، أحمد السوداني، فريدة لاشيا، سامي محمد، شانت أفيديسيان، لمياء قرقاش. ـ الاتحاد الثقافي الظبياني 2010/2/11

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الإيطالي في بيروت خلال شهر شباط 2010 معرضاً لأساتذة الفن التجريدي في إيطاليا حمل عنوان (خطوط وألوان). جريدة الأخبار البيروتيّة 2010/2/18

- شهدت مدينة أبو ظبي خلال شهر شباط 2010 (سمبوزيوم) أبو ظبي العالمي الأول شارك فيه 17 نحاتاً عربياً وعالمياً. رافق الملتقى محاضرات وورش عمل ـ زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/2/17

- شهدت صالة (آرت سبايس) في دبي خلال شهر شباط 2010 معرضاً للفنان المغربي زكريا الرمحاني ـ زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/2/27

- شهدت كل من (لندن) و(أدنبرة) و(ويلز) خلال شهر آذار 2010 معارض للممثل الأمريكي المعروف (أنطوني هوبكنز) الذي سبق له ولعب ببراعة دور الفنان العالمي (بابلو بيكاسو) في أحد الأفلام المكرسة لحياة هذا الفنان الذي اعتبر فنان القرن العشرين، وكانت زوجة الممثل (هوبكنز) قد اكتشفت موهبته في الرسم بعدما شاهدت رسومه على



نجاة مكي.



أنطوني هوبكنز.

(سيناريوهات) الأفلام التي كان يقرؤها فشجعته على تنميتها ومتابعتها. يركز (هوبكنز) البالغ 72 عاماً في رسوماته على العيون التي يعتبرها أساسيّة ومهمة جداً في حياة الإنسان. زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/2/27

■ شهدت صالة (آرت سوا) بدبي مساء 2010/3/3 معرضاً للفن التشكيلي العراقي بعنوان (موطني) ضم أعمالاً لسبعة فنانين عراقيين يقيمون في مختلف أنحاء العالم منهم ضياء العزاوي. الاتحاد الظبيانيّة 2010/3/3

■ شهدت صالة المعارض في المسرح الوطني بمدينة أبو ظبي مطلع آذار 2010 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي الرائد اسماعيل فتاح الترك (1934 ــــ 2004). زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/3/6

■ شهدت صالة (آرت سوا) في دبي مساء 2010/3/14 معرضاً للفنون الإبداعيّة الفلسطينيّة شارك فيه 45 فناناً من المحترفين و11 فناناً من الهواة منهم: اسماعيل شموط، تيسير بركات، نبيل عناني، محمد الجالوس، إيفون علاوي، نويل جبور، رهام عودة. الاتحاد الظبيانيّة 2010/3/16

■ شهدت صالة المعارض في قصر المؤتمرات في أبو ظبي خلال شهر آذار 2010 معرضاً مشتركاً للنحات المصري آدم حنين والإيراني برويز تانافولي.

■ شهدت جزيرة السعديات في الإمارات العربيّة المتحدة مطلع آذار 2010 معرضاً حمل عنوان (آرت سكيب المدينة) ضم أعمالاً فنيّة عكست تحولات مدن الوطن



محسن غريب.

العربي خلال القرن العشرين والحادي والعشرين من خلال استخدام مجموعة واسعة من أشكال الفن المعاصر منها: التصوير الضوئي، الخط العربي، فنون الأداء والتركيب.

■ شهدت صالة المعارض في المسرح الوطني في أبو ظبي معرضاً للفنانة الإماراتيّة خلود الجابري استمر حتى نهاية آذار 2010. زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/3/20

■ شهدت صالة قباب للفنون التشكيليّة في أبو ظبي مساء 2010/3/21 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي طه الدوري والفنانة اليابانيّة جوري موريكا. الاتحاد الظبيانيّة 2010/3/23

■ شهدت صالة العرجون في أبو ظبي مساء 2010/3/24 معرضاً جماعياً حمل عنوان (ربيع الفن) شارك فيه الفنانون: ابراهيم الرعابي، ومريم الكويتي من الإمارات، حسان علم الدين من لبنان،

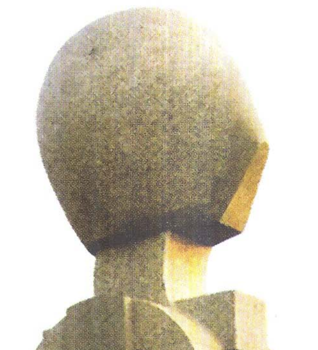


من معرض المدينة الفاضلة.

طه الهيتي وزهراء الهيتي من العراق، ومارك سيلرز من أمريكا. الاتحاد الظبيانيّة 2010/3/28

■ شهدت صالة (آرت لونغ) في دبي أواخر آذار 2010 معرضاً مشتركاً حمل عنوان (قصص لم تُروَ) شارك فيه الفنانون: نجاة مكي من الإمارات، هالة الخليفة من البحرين، حسكو حسكو من سورية، سلمان المالك من قطر. الاتحاد الظبيانيّة 2010/3/30

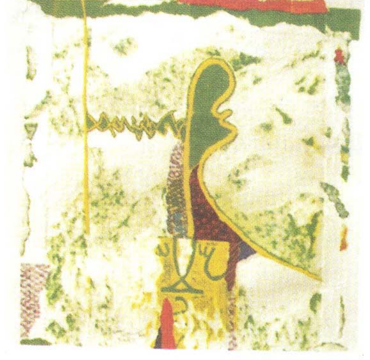
■ شهدت صالة (تشكيل) في دبي أواخر آذار 2010 معرضاً حمل عنوان (صورة




من سمبوزيوم أبو ظبي الدول للنحت.



محمد الجالوس.



عباس يوسف.

جيل) شارك فيه عدد من الفنانين الذين ركزوا في أعمالهم على موضوع الوجه.

- شهدت صالة (كوادرو) في دبي أواخر آذار 2010 معرضاً جماعياً حمل عنوان (فن الإمارات) شارك فيه الفنانون: نجاة مكي، عبد القادر الريس، عبد الرحيم سالم، ومحمد مندي. زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/3/27

- شهدت صالة (كوادرو) للفنون في دبي مطلع نيسان 2010 معرضاً للفنان البحريني رحيم شربيني.

- انطلقت في السابع من نيسان 2010 في الشارقة الدورة الرابعة لملتقى الشارقة لفن الخط العربي الذي انطلق في العام 2002 على أن تُعقد دورته كل عامين بالتبادل مع بينالي الشارقة الدولي للفنون، وهو يهتم بالتعريف بفن الخط العربي نظرياً وعملياً بتفرعاته ومدارسه ومذاهبه،وكذلك بتفعيل الدراسات والأبحاث النظريّة المتعلقة بفن الخط العربي وتنمية الذوق الجمالي وتعميقه لدى المتلقي وربط معارف الأجيال تربوياً وإبداعياً، وتوضيح الصورة الحضاريّة للفنون العربيّة الإسلاميّة والعمل على نشرها وتكريم مبدعيها في إطار الحوار الإنساني، والاهتمام بالتجارب الخطيّة الأخرى على المستوى الدولي. الاتحاد الظبيانيّة 2010/3/10

- اختارت الجمعية الفلسطينيّة للفن المعاصر أن تطلق اسم (الحلاج) على المعرض الدائم الذي افتتح مطلع نيسان 2010 في رام الله بمناسبة ذكرى الفنان التشكيلي الفلسطيني الراحل مصطفى الحلاج صاحب التجربة الفنيّة المتميزة. الاتحاد الثقافي الظبياني 2010/4/8

- شهدت صالة كامل للفنون بدمشق مساء 2010/4/10 معرضاً مشتركاً للفنانين محمد الجالوس من الأردن، وعباس يوسف من البحرين.

- شهدت صالة المعارض في المسرح الوطني في أبو ظبي خلال شهر نيسان 2010 معرضاً للخطاط الإماراتي عبد العزيز الفضلي.

- شهدت تونس الدورة الخامسة عشرة لمهرجان المبدعات العربيات الذي تناول في فعالياته موضوع الحداثة في إيداعات المرأة العربيّة. الاتحاد الثقافي 2010/4/22

- أقامت صالة أيام في دبي مساء 2010/4/30 مزادها الثالث للفن التشكيلي المعاصر احتوى على قرابة خمسين عملاً لفنانين من الوطن العربي يمثلون أساليب وأنواعاً مختلفة في إطار اللوحة الحديثة والمعاصرة. زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/4/24

- شمل المزاد الذي أقامته صالة (كريستيز) للفن العالمي المعاصر والحديث في دبي يوم 2010/4/28 لوحة للفنان العراقي حليم الكريم المعنونة (شاهدت بغداد). الأخبار البيروتيّة 2010/4/26

- شهد محترف شبابيك للفن المعاصر في غزة أواخر نيسان 2010 معرضاً للفنان التشكيلي الفلسطيني الشاب سالم عوض حمل عنوان (يوتوبيا). الاتحاد الثقافي 2010/4/29

- شهد محترف تشكيل في دبي أواخر نيسان 2010 معرضاً للفنان التشكيلي الإماراتي جلال لقمان حمل عنوان (ضد التيار). الاتحاد الظبيانيّة 2010/5/1

- طالب فنانون ومثقفون عراقيون

بتحويل بيت الفنان العراقي الكبير جواد سليم صاحب نصب الحريّة الذي يتوسط بغداد منذ خمسة عقود إلى متحف فني باسم متحف جواد سليم وذلك للمحافظة على إبداعه لتتواصل الأجيال معه. يُذكر أن الفنان سليم من مواليد عام 1920. أسس جماعة بغداد للفن الحديث عام 1951، من أعماله المتميزة منحوتة (السجين السياسي) التي شارك فيها في المسابقة الدوليّة في لندن عام 1953 وحصلت على المرتبة الأولى في الوطن العربي والمرتبة السادسة في العالم من بين ثلاثة آلاف وخمسمائة فنان من مختلف أرجاء العالم . توفي جواد سليم عام 1961 وواصلت المسيرة الإبداعيّة من بعده شقيقته نزيهة سليم. البعث السوريّة 2010/5/13

■ شهدت صالة كورت يارد بدبي مساء 2010/5/10 معرضاً استعادياً للفنان اللبناني الراحل حسام علم الدين (1933 _ 2003) وذلك بحضور زوجته جنان علم الدين التي تتابع عرض أعماله في سلسلة من المعارض. الاتحاد الظبيانيّة 2010/5/12

■ شهدت صالة إيزابيل فان دن ايندن في دبي مساء 2010/5/3 معرضاً للفنانة التشكيليّة اللبنانيّة المقيمة في مصر لارا بلدي.

التشكيل العالمي...

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي مساء 2010/1/13 معرضاً للفنان الفرنسي كلود فيالا.

■ شهدت مجموعة فرحام الفنيّة بدبي مساء 2010/1/28 معرضاً عالمياً حمل عنوان (من ماتيس إلى وارهول) ضم أعمالاً ورقيّة عائدة لمجموعة من الفنانين العالميين منهم: سلفادور دالي، بابلو بيكاسو، شاغال. الاتحاد الظبيانيّة 2010/1/22

■ تعثرت سيدة وسقطت على لوحة (الممثل) للفنان بابلو بيكاسو وتسببت في تمزق 15 سنتميتراً من اللوحة التي تعود إلى مئة عام ويقدر ثمنها بحوالي 129 مليون دولار حسب ما ذكر متحف ميتروبوليتان للفنون في نيويورك. تشرين السوريّة 2010/1/28

■ شهدت صالة بورتفوليو بدبي أواخر كانون الثاني 2010 معرضاً للفنان الضوئي الفرنسي أرنود همبرت حمل عنوان (الواقعيّة والتجريد). الاتحاد الظبيانيّة 2010/1/24

■ شهدت مدينة ميريدا شرق المكسيك معرضاً فنياً لأعمال وحياة الفنان الإسباني السوريالي سلفادور دالي بمناسبة الذكرى 21 لوفاته. الاتحاد الظبيانيّة 2010/1/28

■ أعلنت الخبيرة البريطانيّة في شؤون الفن بيتر باول أنه تم اكتشاف بفضل بصمات الأصابع لوحة جديدة للفنان الشهير ليوناردو دافنشي (1452 ___ 1519) واللوحة المكتشفة هي عبارة عن صورة لفتاة شابة انشغل العالم بها لمعرفة تاريخها الحقيقي وشخصية الرسام الذي قام برسمها. البعث السوريّة 2010/1/28

■ بيعت لوحة ظن أصحابها طويلاً أنها عائدة للفنان الإيطالي الشهير ليوناردو دافنشي في مزاد علني نظمته دار سوثبيز في نيويورك بسعر 1.5 مليون دولار أعلى بكثير من سعرها التقديري. واللوحة التي باتت تُنسب رسمياً إلى مدرسة ليوناردو دافنشي بعد معركة قضائيّة وجدل داك قرابة القرن، كانت مقدرة بين 300 إلى 500 ألف دولار. الاتحاد الثقافي الظبيانيّة 2010/2/3

■ تصدرت لوحة للفنان الإسباني الشهير بابلو بيكاسو (رأس امرأة) مبيعات لوحات من الفن الانطباعي والحديث في مزاد أقيم في دار كريستي يوم 2010/2/2 حيث بيعت بـ 8.1 ملايين جنيه استرليني أي ما يعادل 13 مليون دولار.

■ كما حققت لوحة (الغجريّة) للفنان



بوتاسل ديليان.



دالي في تجليات.

الهولندي (فان دونجن) ثاني شعر في المزاد إياه، وبيعت مقابل 7.1 ملايين جنيه استرليني.

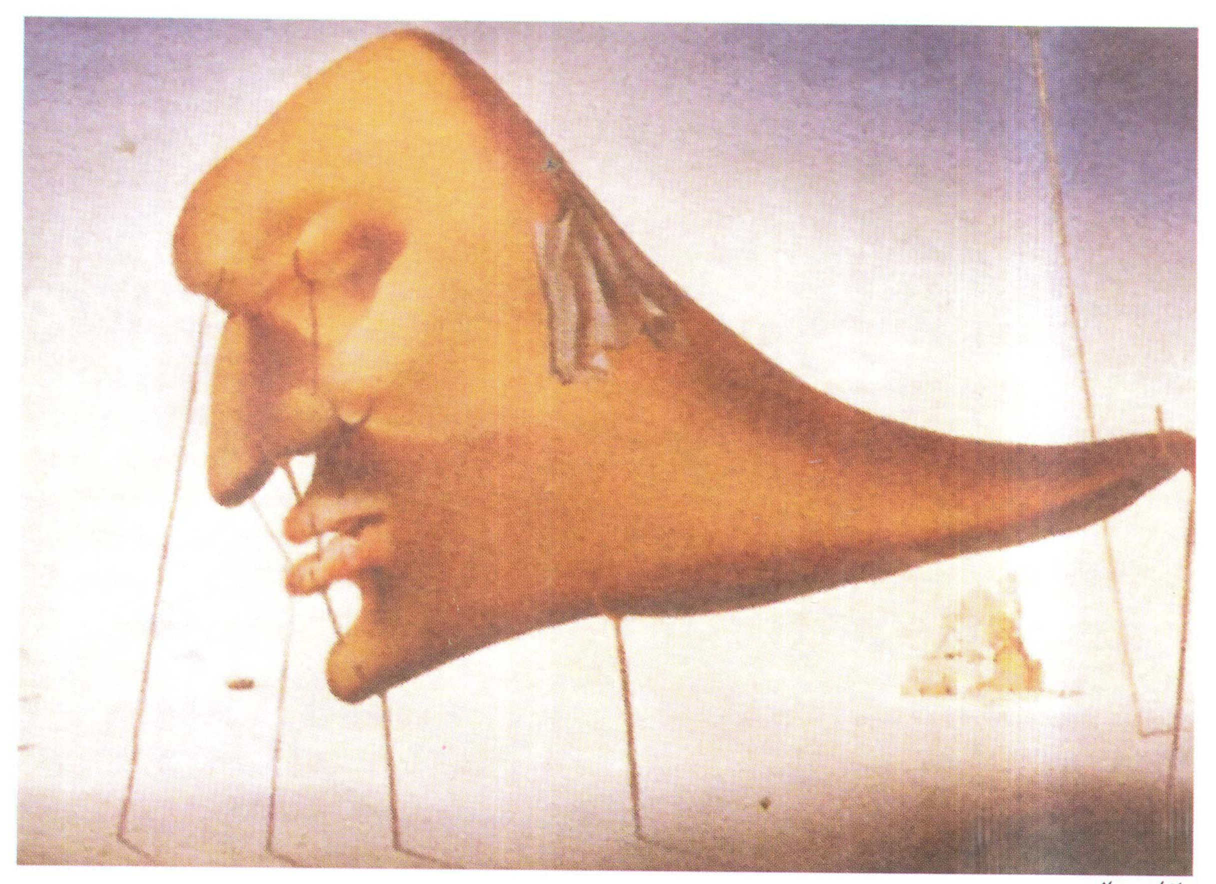
- وبيعت لوحة (الإسبانيّة) للفنانة الروسيّة نتاليا غونشاروفا التي عرضت في نفس المزاد السابق للمرة الأولى مقابل 6.4 ملايين جنيه استرليني.

- كما أقامت كريستي أيضاً مزاداً لبيع أعمال من الفن السوريالي أمس الأول حقق نحو 10.1 ملايين جنيه استريليني. تشرين السوريّة 2010/2/4

- شهدت صالة (آرت كوتور) في دبي مطلع آذار 2010 معرضاً للفنانة سنتيا ريتا ريتشارد.

- شهدت صالة الخط الثالث في دبي مطلع آذار 2010 معرضاً للفنانة بوران جينشي. زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/2/6.

- حطم تمثال من البرونز للنحات السويسري ألبرتو جباكومتي الرقم القياسي لأغلى عمل فني يباع في مزاد



سلفادرو دالي.

مسجلاً 65 مليون جنيه استرليني، أي ما يعادل 104.3 ملايين دولار في مزاد أقيم بدار مزادات سوثبي في لندن. والرقم القياسي السابق سجلته لوحة الفنان الإسباني بابلو بيكاسو (فتى الغليون) التي بيعت مقابل 104.2 ملايين دولار في مزاد في نيويورك عام 2004. الثورة السورية 2010/2/5

- شهدت صالة قباب للفنون التشكيليّة بأبو ظبي مساء 2010/2/8 معرضاً للفنان السويسري (دوغلاس غرينفل). الاتحاد الظبيانيّة 2010/2/10.
- شهدت صالة B21 في دبي خلال شباط 2010 معرضاً للفنان التشكيلي الإيراني أحمد أمين نازار.
- شهدت صالة (اكس في ايه) بدبي منتصف شباط 2010 معرضاً للفنان الألماني آل براثيوث دعاه (رواق المرايا). زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/2/13
- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي في العربي (أبو رمانة) مساء 2010/2/14 معرضاً لخمس فنانات من تركيا.
- شهدت أكاديميّة الفنون الملكيّة في العاصمة البريطانيّة لندن خلال شهر شباط 2010 معرضاً شاملاً للفنان الهولندي الشهير فان كوخ حمل عنوان (فان كوخ الحقيقي .. الفنان ورسائله) وهذا المعرض الذي يُعد أكبر معرض يقام لأعمال الفنان فان كوخ في لندن منذ عام 1968. ضم المعرض 35 رسالة من رسائل كوخ إلى جانب لوحات ورسوم تجسد مواضيع ذات صلة بهذه الرسائل التي تخبرنا أنه كان غاضباً أوحزيناً أو سعيداً. ملحق الثورة الثقافي الدمشقي 2010/2/16
- شهدت صالة (كاربون 12) في دبي مساء 2010/2/22 معرضاً للفنان الألماني توبياس لينهير حمل عنوان (بلوتون). زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/2/22.



من أعمال هتلر.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2010/3/1 معرضاً للمصور الضوئي ديتر ريمان حمل عنوان (انطباعات عن جمهوريّة متلاشيّة). الفنان من مواليد 1949، نشأ في عائلة مغرمة بالتصوير الضوئي في مدينة درسدن، وقد درس فن التصوير الضوئي في المدرسة العليا لفنون الحفر والكتاب بمدينة لايبزغ.

■ استخدم علماء تقانات من تلك المتبعة لإزالة الأوشام بالليزر بنجاح لترميم لوحات فنيّة وجداريات عتيقة فقدت نضارتها مع مرور الزمن، ويستخدم الاختصاصيون منذ زمن أشعة الليزر لإزالة طبقات الغبار والشوائب المتصلبة على الإعمال فنيّة المنفذة من الحجر أو المعدن، لكنهم طوروا هذه التقنيّة ليصبح تطبيقها ممكناً على اللوحات أيضاً.

■ شهدت صالة العروض في أبو ظبي خلال شهر آذار 2010 معرضاً للفنانة الإيرانيّة شرارة صالحي حمل عنوان (شعر الألوان). الاتحاد الظبيانيّة 2010/10/5.

■ شهدت صالة الغاف في أبو ظبي منتصف شهر آذار 2010 معرضاً لمجموعة من فناني جمهورية الدومنيكان. زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/3/6.

■ شهدت صالة مزاد كريستي ثمناً قياسياً للوحة هامة من أعمال الفنان بابلو بيكاسو من مرحلته الزرقاء الأكثر شعبيّة عرضتها للبيع في حزيران 2010 بلندن. ومن المتوقع أن تباع هذه اللوحة التي تحمل اسم (صورة لانخيل فرنانديث دي سوتو - محتسي الخمر) بما يتراوح بين 45 و60 مليون دولار، وهو أعلى سعر يقدر لأي عمل فني في مزاد في أوروبا على الإطلاق. البعث السوريّة 2010/3/19.

■ عرض الفنان الهندي م. ف. حسين الملقب بـ (بيكاسو الهند) ولأول مرة، مجموعة محدودة ومميزة من أعماله الفنيّة الشهيرة وذلك في صالة كابيتال كلوب بدبي. زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/3/20.

■ شهدت صالة (ذوريد) في دبي خلال شهر آذار 2010 معرضاً للفنان الفيتنامي (بام أن هاي) حمل عنوان (ان فوكس).

■ شهدت صالة كاربون 12 في دبي مساء 2010/3/25 معرضاً للفنانة التشكيليّة الإيرانيّة سارة حبار حمل عنوان (ما كان يجب أن نخسره خسرناه، وفي ليلة من دون قمر مشينا). زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/3/20.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/3/24 بمناسبة عيد الأم معرضاً جماعياً حمل عنوان (الإلهام والأيدي الماهرة) شاركت فيه مجموعة من الفنانات الروسيات اللواتي يعشن مع أزواجهن في سورية.

■ شهدت العاصمة الإسبانيّة مدريد خلال شهر آذار 2010 معرضاً حمل عنوان (الانطباعيّة - نهضة جديدة). يدور المعرض في فلك معرض الانطباعيّة الأول عام 1874 في باريس



من أعمال بيكاسو الهند.



رضا عابدي.



من معرض فن الاستشراق المعاصر.

وهو العام الذي يتزامن مع تأسيس متحف لوكسمبورغ لعرض أعظم الأعمال الأكاديميّة الحاصلة على جوائز (الصالون الفرنسي). الاتحاد الثقافي الظبياني 2010/3/25

▪ شهدت صالة أوبرا بدبي مساء 2010/3/24 معرضاً حمل عنوان (فن الاستشراق المعاصر) شارك فيه خمسة عشرة فناناً وفنانة من أوروبا بأعمال تتناول جوانب متعددة من حياة المجتمعات الشرقيّة العربيّة والشرق أوسطيّة والإفريقيّة. الاتحاد الظبيانيّة 2010/3/26 .

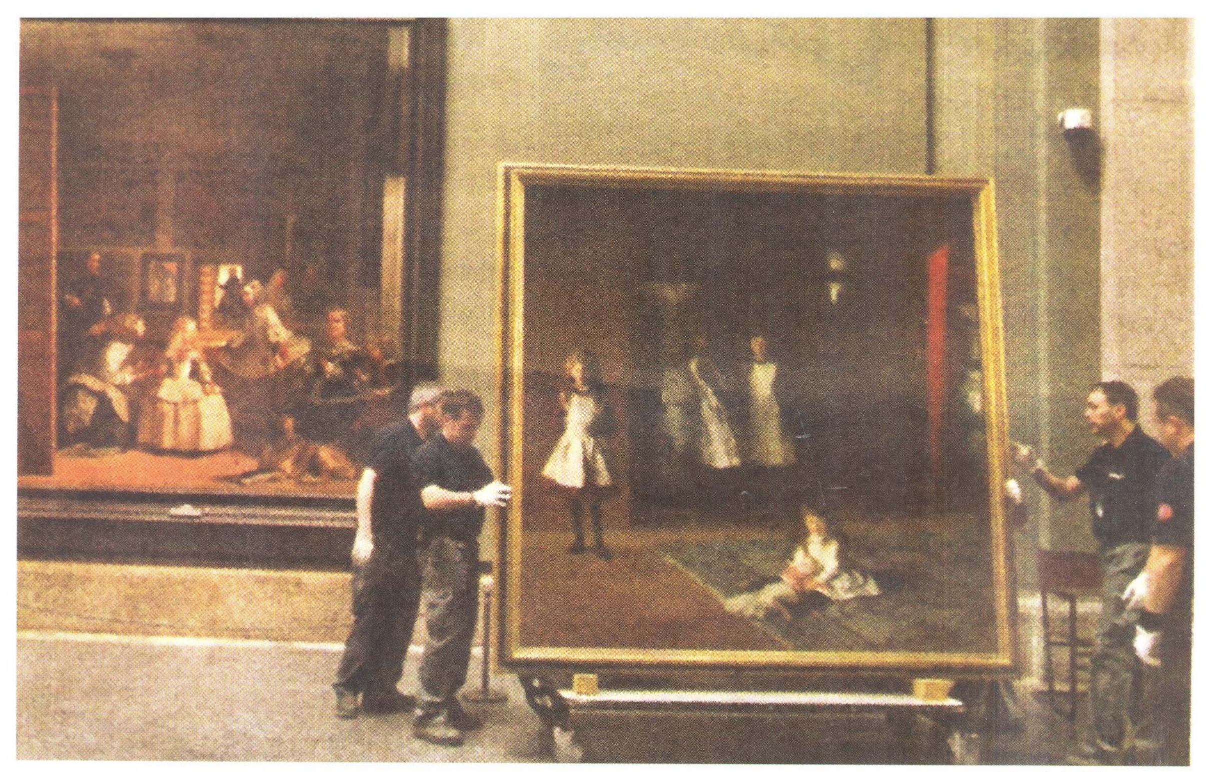
▪ شهدت صالة إيزابيل فان دين ايندبه في دبي أواخر آذار 2010 معرضاً للفنان الإيراني رامين حائر يزاده. زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/3/27

▪ أشارت الأخبار إلى أن هتلر الزعيم النازي الذي حكم ألمانيا ما بين عامي 1933 و1945 ويُعد من بين مئة شخصيّة تركت أكبر الأثر في تاريخ البشريّة في القرن العشرين كان له جانب آخر، إذ رسم حوالي 1500 لوحة ما بيم زيتيّة ومائيّة وبالفحم وقلم الرصاص، عرضت في شهر آذار 2010 في مزاد علني بلندن.

تُقسم هذه الأعمال إلى ثلاث مجموعات: الأولى منها مودعة الآن في صناديق بأحد متاحف فلورنسا. والثانية يملكها اللورد (باث) بانكلترا. أما المجموعة الثالثة والأهم فإنها بحوزة الأمريكي (بيلي برايس) في تكساس. ولكل مجموعة من هذه اللوحات قضايا تحوم حولها وتحول دون خروجها للنور. فالمجموعة الأولى والمسماة بلوحات هتلر الفلورنسية، تثير في الوقت الحاضر سلسلة من المشكلات القانونيّة بين ورثة (سيفييرو) وإدارات المتاحف، وهي المشكلات التي لن تنتهي بسهولة بل تزداد تعقيداً بمرور الوقت، بسبب توقع ارتفاع صوت مفاجئ من ألمانيا يقول صراحةً: إن هذه اللوحات لنا ومن حقنا استعادتها. الثورة الدمشقيّة 2010/3/27 .

▪ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/3/29 معرضاً للفنانة الروسيّة جانا كوبليفا.

▪ شهدت صالة المعارض في المركز



من معرض الانطباعية في مدريد.

الثقافي العربي بالمزة مساء 2010/3/30 معرضاً للفن الإيراني المعاصر.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2010/3/31 معرضاً للفنان الفرنسي فيليب أبلوا والإيراني رضا بديني.

■ شهدت صالة الميلينيوم في أبو ظبي مطلع نيسان 2010 معرضاً جماعياً شارك فيه 51 فناناً عربياً وغربياً قدموا فيه رؤى بيئيّة بأعمال توزعت على الرسم والنحت والتصوير الضوئي والطباعة. الاتحاد الثقافي الظبياني 2010/4/15

■ شهدت صالة سلوى زيدان للفنون التشكيليّة بأبو ظبي مطلع نيسان 2010 معرضاً للفنان الفرنسي بوتاسل ديليان حمل عنوان (نظرة ثاقبة بعيون طائر).

الاتحاد الثقافي الظبياني 2010/4/8

■ شهدت صالة قصر الإمارات في أبو ظبي منتصف نيسان 2010 معرضاً حمل عنوان (حكاية منسوجات إسلاميّة) ضم أكثر من 200 عمل نسيجي فخم ونادر.

■ شهدت صالة الخط الثالث في دبي خلال شهر نيسان 2010 معرضاً للفنانة الإيرانيّة شيرين علي أبادي حمل عنوان (عين تحبك). زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/4/10.

■ أزاحت قاعة سوذبي للمزادات في لندن الستار في الآونة الأخيرة عن أكثر من 300 قطعة فريدة ستطرح للبيع بالمزاد تحت عنوان (فنون العالم الإسلامي) والقطع التي ستطرح بالمزاد بينها منسوجات وحلي وسيوف وصندوقان عثمانيان مطعمان بالعاج والفيروز والياقوت. وتمتد مصادر القطع التي سشملها المزاد من الأندلس غرباً إلى الصين شرقاً وتغطي حقبة زمنيّة من القرن السابع إلى القرن التاسع عشر الميلاديين. الاتحاد الثقافي الظبياني 2010/4/15.

■ شهدت صالة XVA في دبي خلال نيسان 2010 معرضاً للفنانة الألمانيّة كارولين كروف حمل عنوان (فاتامورغانا) وهو نوع من السراب الأعلى المعقد جداً الذي تنقلب الصور ويكون السراب فيه سريع التغير، وغالباً ما يحصل في المناطق الصحراويّة. زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/4/17 .



صورة للفرنسي أرنولد.

■ شهدت صالة موجو في دبي خلال نيسان 2010 معرضاً للفنان الإيراني علي أزرمي حمل عنوان (غير مقصود).

■ شهدت صالة مسرح أبو ظبي الوطني مساء 2010/4/27 معرضاً للفنان ليون كي آل شو.

■ نظمت دار كريستيز يوم 2010/4/27 مزاداً للأعمال الفنيّة العالميّة الحديثة والمعاصرة في دبي شمل أعمال 18 فناناً من منطقة الشرق الأوسط يشتغلون في مجال الرسم والنحت. الفنانون من الإمارات العربية المتحدة وإيران والعراق وسورية ولبنان ومصر والجزائر وتركيا وأوروبا. زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/4/24.

■ شهدت صالة الغاف في أبو ظبي مساء 2010/4/25 معرضاً للفنانة البيروفيّة سينثيا برياتا حمل عنوان (منظور

ثقافي) وآخر للفنانة الأمريكية من أصول إيرانيّة ناز شهروخ حمل عنوان (هافت ــــ سين زازن). الاتحاد الظبيانيّة 2010/4/27

■ شهدت صالة المسرح الوطني بأبو ظبي مساء 2010/4/27 معرضاً للفنان التشكيلي الصيني (ليو جيو). الاتحاد الثقافي الظبياني 2010/5/6

■ شهدت دمشق اعتباراً من 5 أيار 2010 نظاهرة أيام التصوير الضوئي التي تقام منذ عشر سنوات ويشارك فيها فنانون من سورية وبلاد أخرى.

■ بيعت لوحة (عارية .. أوراق خضراء وتمثال نصفي) للفنان بابلو بيكاسو بأكثر من 106 ملايين دولار في صالة كريستي محققة رقماً قياسياً جديداً لعمل فني يباع في مزاد. الثورة الدمشقيّة 2010/5/6.

■ شهدت صالة تجليات للفنون بدمشق مساء 2010/5/12 معرضاً للفنان العالمي سلفادور دالي ضم مجموعة من أعمال الحفر المطبوعة.

■ شهدت صالة مصطفى علي مساء 2010/5/27 معرضاً حمل عنوان (حوار مع الشرق) مدرسة ريباس بروس - أعمال لورنيس ايريرا وجوسيب ماريا ريباس بروس.

■ شهدت صالة الخط الثالث في دبي مطلع أيار 2010 معرضاً للفنان التشكيلي الإيراني عباس أخافان بعنوان (ايسلاندس). زهرة الخليج الظبيانيّة 2010/5/8.

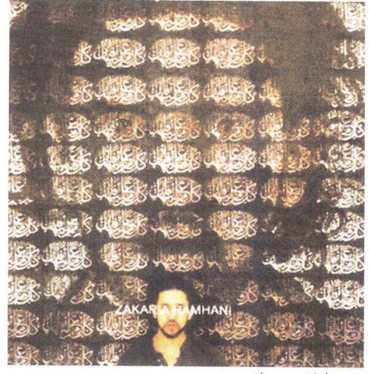
■ اعترفت تاجرة تحف فنيّة في لوس أنجليس بأنها مذنبة بتهمة بيع لوحة مزيفة لبيكاسو. وذكرت صحيفة (لوس أنجليس تايمز) أن تاتانيا خان (70 عاماً) اعترفت بأنها مذنبة في الاتهامات الموجهة إليها بالتلاعب بشهادتها والكذب على محققي مكتب التحقيقات الاتحادي (إف بي أي). وقد تواجه عقوبة السجن لمدة تصل إلى 25 عاماً لكنها على الأرجح ستقضي عامين فقط في السجن بموجب اتفاق تم التوصل إليه معها.

وتردد أن خان باعت نسخة مزيفة من لوحة بيكاسو (المرأة ذات القبعة الزرقاء) التي رسمها عام 1902 مقابل مليوني دولار. وكانت قد دفعت 1000 دولار للمزور مقابل رسم اللوحة بالاستعانة بنسخة مصورة للوحة الحقيقيّة.

واشتبه المشتري في أن اللوحة مزيفة وطلب تدخل خبير فني لتقييمها كما أبلغ مكتب التحقيقات الاتحادي.

وضبطت السلطات لوحة أصليّة للفنان وليم دي كوننج اشترتها خان مقابل 700 ألف دولار من الأموال التي جنتها من بيع لوحة بيكاسو المزيفة. وتعتزم السلطات بيع لوحة دي كوننج وإعطاء المقابل للضحية. الاتحاد الثقافي الظبيانيّة 2010/5/13.

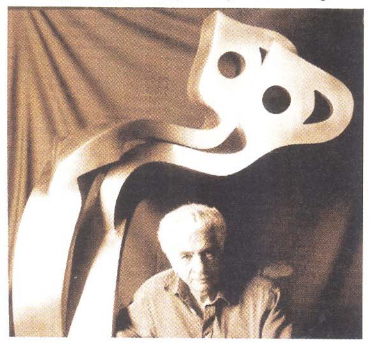
* * *



زكريا الرحماني.


لارا بلدي.


المرأة ذات القبعة الزرقاء لبيكاسو.


النحات الإيراني برويز تانافولي.

.. الأخيرة ..

تستدعي كلمة (فنان) إلى ذهن المتلقي العربي، معانٍ لا حصر لها، لا سيما بعد تشعب استخداماتها في الحياة اليوميّة. فهذه الكلمة، دون ربطها باصطلاح آخر، لا تعني شيئاً محدداً، تماماً كما هو الأمر بالنسبة لكلمة (فن) العائمة والملتبسة التي صارت تعني كل شيء ولا شيء في الآن نفسه، حيث باتت كلمة (فن) مقرونة بعشرات الفعاليات الإنسانيّة المعاصرة، من بينها ضروب الإبداع المختلفة، والحِرف، والمشغولات اليدويّة، وتنسيق الحدائق، والسياسة، والطبخ، والحب بأطيافه كافة، والتسويق ... الخ.

الأمر نفسه، ينسحب على كلمة (فنان) التي أصبحت تطلق على التشكيلي، والسينمائي، والمسرحي، والتلفزيوني، والسياسي البارع، والمحامي الضليع، والراقص أو الراقصة، والمعمار، والميكانيكي، ومنسق الحدائق، ومرتب طاولات الطعام، ومربي الأطفال ... وغير ذلك من الحِرف والمهن والمهام والوظائف التي تستدعي وجود إنسان مذوق، أنيق، قادر على منح صفة الكياسة، والنظام، والترتيب، والجمال، لما يقوم به، في حياته اليوميّة.

استناداً إلى ما تقدم، يبرز تساؤل مشروع وضروري: من هو الفنان حقاً؟ هل هو إنسان عادي كبقية الناس، أم هو متميز عنهم بصفات ومواصفات خاصة؟ هل له حياته الخاصة، وسلوكه الخاص، وشكله المميز؟ هل للفنان أجواءه الخاصة، وحياته المختلفة؟ أم هو إنسان عادي كبقية خلق الله؟.

في الإجابة على جملة هذه التساؤلات، تتعدد وتختلف الآراء والاجتهادات والتفسيرات، فحين يؤكد البعض أن للفنان حياة سوية وعاديّة كغيره، لكنه كمبدع، لا بد من أن يحمل في أعماق نفسه ثنائيّة حادة تُعبر عن تناقض القدرات الكامنة فيه. فهو من ناحية، موجود بشري يملك حياة خاصة، ولكنه من ناحية أخرى، عمليّة إبداعيّة لا شخصيّة!!. وبناءً عليه، ورغم كون الفنان موجوداً بشرياً، إلا أنه قد يكون سوياً عادياً، أو مريضاً شاذاً، وتالياً يمكننا عن طريق فحص بنيته النفسيّة، الاهتداء إلى مقومات شخصيته، ولكننا لا نستطيع أن نفهمه بوصفه فناناً يملك مقدرة فنيّة خاصة إلا بالنظر إلى تحصيله الفني، وإنتاجه الإبداعي، وهو الأساس!!.

■ أمين التحرير